HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

[Vol. 2]

A COMEDIA CLASSICA E AS TRAGICOMEDIAS

SECULOS XVI E XVII

PORTO

IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA

1870

INDEX

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVI *(Continuação)*

LIVRO IV

Theatro no Seculo XVII

Este volume encerra a historia das causas da decadencia do elemento nacional do theatro portuguez; são ellas:

1.ª A Comedia classica da Renascença, imitada pelos adeptos da eschola italiana, que substituiram o verso popular da redondilha pela linguagem em prosa.

A influencia do Santo Officio e dos Jesuitas, que invadiram o theatro;

2.ª Banindo os Autos populares com os *Indices Expurgatorios;*

3.ª E com as Tragicomedias escholares, exclusivamente em latim, combatendo a Comedia classica;

4.ª A admissão das comedias hespanholas de Capa e Espada da eschola de Lope de Vega e Calderon;

5.ª A degeneração da linguagem franca e ingenua dos Autos, pela expressão conceituosa e arrebicada dos Seiscentistas;

6.ª A introducção da Opera em Portugal, cujo desenvolvimento se retardou até ao seculo XVII, pelo predominio das Tragicomedias dos Jesuitas, prevalecendo mais tarde na côrte com exclusão absoluta da comedia nacional.

Da pequena manifestação dos Autos no seculo XVII, abafados por todas estas causas de degeneração ou de extincção, se vê, que o theatro popular, quando a nacionalidade estava a desapparecer sob a usurpação castelhana, contribuiu para a revolução da nossa independencia, fazendo com que se não esquecesse totalmente a lingua portugueza.

Pobre e constantemente combatido, em tudo se conhece que o theatro portuguez foi sempre a fórma vital da nossa litteratura.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

LIVRO III

O THEATRO CLASSICO

A renascença do theatro grego e romano encetada no seculo XV, foi um phenomeno moral analogo ao da creação da comedia nacional pelo genio livre da burguezia. O theatro classico tem sido julgado como uma renovação erudita; foi mais do que isso, foi uma reacção do espirito aristocratico coadjuvado pelos latinistas ecclesiasticos, que condemnavam a gargalhada franca do povo emancipado pela industria. Renasceu na Italia a comedia antiga, por circumstancias fataes e privativas do genio italiano; o genio *etrusco*, ou o dogmatismo auctoritario da religião, e o genio *lombardo* ou a independencia pessoal, repugnavam-se, e em-

baraçaram sempre a formação da nacionalidade da Italia. Como auctoritario, o italiano não reconhecia a soberania sem tradição, a não ser como um legado transmittido por algum poder anterior; d'aqui procurou fazer renascer o antigo direito italico, em vez de crear uma legislação tirada das necessidades da sociedade moderna.

Por este motivo se deu na Italia a renascença do direito romano. Querendo uma soberania transmittida, acceitou sem opprobrio a tyrannia dos imperadores da Allemanha, e quando um impulso natural a fez repellir, entregou-se nos braços da theocracia papal. N'este estado o genio estrusco desenvolveu a superstição do passado, e aspirando á universalidade religiosa, imprimiu ao caracter italiano uma indole vagabunda e cosmopolita. O genio lombardo, pela sua parte, levava o instincto da independencia pessoal a sacrificar as instituições aos individuos; d'aqui a infinidade de republicas, e de traições, em que essas novas sociedades eram sacrificadas á invasão estrangeira. Tal é a fórmula da historia politica, artistica e litteraria da Italia.

No seculo XV, o italiano conheceu que não podia ter patria, e fez-se cidadão do universo, e á maneira de Campanella, que formou a *Cidade do Sol*, formou tambem uma cidade da Arte. Foi esta tendencia que deu origem á Renascença classica na Italia; as paixões politicas substituiram-se pelas paixões eruditas, a vida real foi substituida pela imitação do viver da Gre-

cia e de Roma, recomposto pelos manuscriptos do theatro classico.

Adoptámos no seculo XVI esta renascença culta da Italia, sem lhe comprehendermos a causa. Originada pelo instincto de uma emancipação moral, adoptamol-a como uma reacção contra as creações provocadas pela nova vida da sociedade burgueza. É por isso que em Portugal, os que guerrearam Gil Vicente com a imitação dos gregos e romanos, foram homens nobres, como Sá de Miranda ou Jorge Ferreira, jurisconsultos cesaristas, como o Doutor Antonio Ferreira, e os catholicos intolerantes, nos divertimentos escholares dos collegios dos Jesuitas.

Como na renascença do theatro na Italia o ideal grego fôra conhecido através das imitações romanas, em Portugal os antagonistas de Gil Vicente viram o ideal romano através das representações começadas na Italia.

Trabalho mesquinho, e prenuncio da nossa decadencia.

CAPITULO I

Theatro na Universidade e Collegios

As tragedias de Seneca existiam na livraria de D. Affonso v. — André de Resende cita na Universidade as tragedias de Sophocles e Euripedes. — Jorge Ferreira de Vasconcellos escreve á maneira italiana a comedia classica em prosa. — Influencia de Sá de Miranda sobre a imitação classica. — Relações entre Jorge Ferreira e Sá de Miranda em 1527. — Sá de Miranda ataca a fórma da comedia em verso, e condemna os Autos. — Os ensaios dramaticos nos divertimentos escholares das Universidades da Europa. — Os estudantes portuguezes que vieram de Paris, e as tragedias de Buchanan na Universidade de Coimbra. — Ferreira na Comedia *Bristo*, allude ás comedias que se representaram antes de 1554 na Universidade de Coimbra. — O partido clerical approva a comedia classica.

Antes da arte dos Aldos e da erudição de Lascaris ter feito renascer na Italia no seculo XV o venerando theatro classico, antes da riqueza dos Medicis ter salvado os manuscriptos achados em Constantinopla, já em Portugal, na livraria de Dom Affonso v existiam algumas das mais celebres tragedias da antiguidade. Não sendo extranha a Portugal a tradição litteraria da edade media, tambem foram cá recebidas as obras dos poetas que a edade media mais soube amar; Seneca, protegido pelas lendas piedosas das suas relações de amisade com Sam Paulo, respeitado pela santidade da sua moral, foi abrigado nos claustros antigos, estudado e imitado. Na renascença do theatro moderno é a elle que compete a primasia sobre os tragicos gre-

gos; antes de 1453, já Eanes Azurara citava as tragedias de Seneca, lidas na sumptuosa livraria de Dom Affonso v. Falando do Labyrinto de Creta, diz: «D'este labarinto falla Seneca na tragedia aonde põe a causa de Ipollito com Fedra.» (1) Azurara conhecia a terceira tragedia de Seneca intitulada *Hypolito;* em outro logar cita como lida a tragedia de *Hercules furioso:* «Oo quam poucos som, segundo diz Seneca na *primeira tragedia*, os que husem bem do tempo da sua vida, nem que pensem a sua brevidade!» (2) Mas pelo espirito d'estas citações se vê que Azurara lia Seneca como moralista e não como tragico; a forma dramatica não estava ainda em harmonia com os costumes da sociedade portugueza. Dom Affonso v mandava os artistas portuguezes estudar á Italia, como sanctuario da verdadeira sciencia, e por esta via ou pelas nossas Feitorias, enriqueceu a sua Bibliotheca no palacio de Evora; por sua intervenção vieram tambem a Portugal os sabios italianos. Por este tempo representava-se em Roma a tragedia *Hypolito*, de Seneca, em que o sabio Inghirami fazia o papel de Phedra. (3) Foi justamente esta tragedia a primeira que se leu em Portugal. As representações do theatro classico estavam então no dominio completo dos grandes eruditos do seculo xv, e n'este tempo a côrte portugueza seguiu o costume

(1) *Chronica de Guiné*, p. 12, not.
(2) *Ibid.* p. 44.
(3) Guinguené, *Hist. Litt. d'Italie*, P. II, p. 29; Patin, *Eschyle*, p. 161.

das côrtes italianas, divertindo-se com os *mômos* e *intermezes*, dos quaes nos resta o *Entremez do Anjo*, do Conde de Vimioso, anterior a 1471. (1) O entremez constava de uma parte declamada, e de uma parte de canto. O monarcha portuguez, admittindo este divertimento italiano, tornou a musica uma moda da sua côrte; elle teve por mestre n'esta arte a Tristão da Silva. Seu filho Dom João II tornou mais directa a influencia italiana, porque elle proprio procurava imitar o typo e caracter de Lourenço de Medicis. A idêa democratica do Cadastro, que deu a popularidade aos Medicis, reflecte-se na reacção antifeudal de Dom João II.

O theatro classico foi conhecido completamente em Portugal, depois que a *eschola italiana* inaugurada na poesia lyrica se consolidou. André de Resende, na oração recitada na abertura da Universidade em 1534, cita já as tragedias de Sophocles e Euripedes na lingua original; este facto explica-se, se nos lembrarmos que tambem na Italia a renascença do theatro classico foi devida á dupla influencia dos tragicos gregos e de Seneca. (2) Assim d'este modo se ía despertando na mocidade academica o gosto pelos monumentos do theatro antigo, que vieram mais tarde a ser representados como ensaios litterarios nos seus divertimentos escholares. O mesmo respeito auctoritorio que envolveu logo na Renascença o theatro classico, impediu-lhe o

(1) *Historia do Theatro portuguez no seculo* XVI, liv. I, p. 9.
(2) Patin, *Eschyle*, p. 162.

seu desenvolvimento natural; os cultistas que regeitavam o theatro nacional, erigiram a poetica de Aristoteles como o codigo, a fórmula suprema por onde deviam ser pautadas as suas creações dramaticas. A *Poetica* de Aristoteles era cheia de observações profundas, mas a casuistica acanhada dos commentadores falseou-lhe a analyse, e exigiram a immobilidade stricta do texto. É por isso que o nosso theatro classico no seculo XVI é pobre.

O Theatro classico manifestou-se em Portugal como uma reacção contra a comedia nacional; primeiramente proscreveu o uso do verso de redondilha, preferindo a linguagem da prosa. Jorge Ferreira de Vasconcellos encetou a nova eschola com a comedia *Eufrosina*, justamente quando Sá de Miranda regressára da sua viagem da Italia. No prologo d'esta comedia, escreve: «Eu sou dos que requerem Aretusa, e Comedia no mais *maçorral estylo.* Ei-vos fallar *mera linguagem;* não cuideis que é isto tam pouco, que eu tenho em muito a Portugueza, cuja gravidade, graça laconica e authorisada pronunciação nada deve á Latina, que vol-o exalça mais, que seu imperio.» N'esta passagem, Jorge Ferreira protesta usar sómente da linguagem da prosa, dando a primasia á linguagem vernacula, abandonada pelos que nos divertimentos escholares escreviam as comedias em latim. Egualmente no Prologo da comedia *Ulyssipo*, mostra o seu conhecimento historico da origem da comedia grega; ali nos descreve a lucta que se deu na nossa litteratu-

ra com a introducção da comedia nacional: «Como porém n'esta vossa terra os gostos são muy delicados e os estomagos da má digestão; o author não se atrevendo alcançar por si a authoridade de o admittirdes e soffrerdes, soccorreu-se a mim...» (1) A audacia que Jorge Ferreira receia, e que procura abonar com alguma authoridade era o compôr e reduzir á lingua portugueza os moldes classicos. A comedia *Eufrosina* foi escripta em 1527, em Coimbra, e n'este anno já Sá de Miranda se achava n'aquella cidade; é natural que conversassem da brilhante Renascença que se estava dando na Italia, e que a Sá de Miranda devesse o primeiro impulso para cultivar a scena. Na comedia *Aulegraphia,* Jorge Ferreira fala de Sá de Miranda com grande louvor: «Gentil poeta é Boscão. — Garcilasso leva-lhe a boia. — Ambos me satisfazem: cada um por sua via. Mas se me desseis licença, não lhe dou a fogaça do nosso Francisco de Sá de Miranda, *de seu estylo mui limado e novo.*» (2) Este dialogo confirma a inducção das relações litterarias dos dois illustres poetas. Porém Jorge Ferreira imitando a comedia classica, inspirou-se directamente dos monumentos originaes e não dos primeiros ensaios dos poetas da Italia; tendo seguido por influencia do tempo a poesia da *eschola hespanhola,* fundiu com a imitação do theatro latino a graça nacional da comedia castelhana; Plauto e Terencio dominavam o seu espirito pela au-

(1) *Ulyssipo*, fl. 3.
(2) Acto IV, sc. 2, p. 128.

thoridade das escholas, mas Rojas com a sua *Celestina* impressionava-o profundamente. No seculo XVI, a nobreza portugueza, seguia por distincção os estudos regulares; foi por isso que o theatro classico occupou sempre a predilecção da nossa nobreza.

No prologo da comedia dos *Estrangeiros* tambem Sá de Miranda faz a historia da decadencia da Comedia classica, e não se esquece de censurar Gil Vicente por ter intitulado as suas composições dramaticas com o nome de *Auto:* «Venho fugindo, aqui n'este cabo do mundo acho paz, não sei se acharei socego. Já sois no cabo e dizeis ora não mais, *isto é Auto*, e desfazem as carrancas, mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, *que é mudar o nome*. Este me deixae, por amor de minha natureza, e eu dos vossos versos tambem vos faço graça, que são forçados d'aquelles seus consoantes.»

Quando Sá de Miranda escreveu este ataque violento contra o theatro nacional escripto unicamente em verso de redondilha e com rimas, já era morto Gil Vicente, havia nove annos, mas ainda florescia a pleiada brilhante que o imitava. Podemos dizer que é a contar d'estes ensaios, que a comedia nacional foi banida da côrte portugueza; os principes educados por sabios e eruditos, abraçavam a doutrina que lhes incutiam; é por isso que vemos a comedia *Eufrosina* dedicada ao principe Dom João, filho e herdeiro de Dom João III; tambem o cardeal Dom Henrique, o mais intolerante catholico que contribuiu para a ruina de Por-

tugal, mandou pedir a Sá de Miranda as suas duas comedias, para serem representadas no paço por altos dignatarios; a essas representações assistiam entre outros eruditos ecclesiasticos, Dom Jorge de Athayde, abbade de Alcobaça e Capellão-mór do Rei. É tambem por esta aliança entre a authoridade classica e a intolerancia catholica, que em muitos livros asceticos portuguezes, Sá de Miranda apparece citado com o respeito de um padre da egreja. Aonde foi o Doutor Antonio Ferreira procurar favor para a dedicatoria do seu primeiro ensaio de comedia classica, senão no principe Dom João, que havia acolhido Jorge Ferreira!

O theatro de Gil Vicente, composto dos seus Autos e tragicomedias, não foi conhecido do povo, se attendermos, que essas peças se representavam nos serões da côrte de Dom Manoel e de Dom João III; mas não obstante faltar um local em que fossem representadas de modo que o povo assistisse a ellas, é natural que fossem publicas quando se celebravam pela vigilia do Natal e dos Reis nas egrejas e conventos; de mais, na rubrica posta pelo filho de Gil Vicente á primeira das suas farças vem: «Este nome da Farça seguinte—Quem tem farellos?—*pôz-lh'o o vulgo.*» D'aqui se conclue, e da sua primitiva impressão *em folha volante,* que a melhor parte dos Autos de Gil Vicente foram effectivamente populares.

Porém entre a velha farça da edade media e a comedia classica imitada dos exemplares romanos, ha um abysmo; aquella é metrificada, na redondilha facil, re-

presenta os costumes do tempo, os anexins, as superstições, a maledicencia, a desenvoltura; a comedia imitada de Plauto e Terencio, recorta os seus personagens, segundo Geta ou Davo, é em prosa alatinada, como uma reconstrucção archeologica, em que nos desapparecem desenterradas figuras obrando com os costumes e interesses da extincta sociedade romana. Estas comedias tiveram uma origem artificial; nasceram nos Collegios e Universidades da Europa para passatempo dos estudantes, representadas sob a férula dos mestres, como ensaio da lingua latina ou grega. Assim a vida, a paixão, as emoções da alma, que constituem absolutamente a creação dramatica, cediam o campo diante das reflexões grammaticaes; sacrificava-se tudo á concordancia, á boa prosodia, ao dactylo e spondeu. Sobretudo nos Collegios francezes era este costume inveteradissimo, e de lá se derivou no tempo da reforma da Universidade, para Coimbra, aonde Buchanan (1547), o Doutor Antonio Ferreira, Sá de Miranda e Camões sustentaram este velho uso escholastico, que mais tarde veiu a cahir completamente em poder dos jesuitas.

Na reforma da Universidade, trasladada para Coimbra em 1537, foram chamados os alumnos portuguezes que estavam em Paris no Collegio de Santa Barbara. No *Elogio de Dom João III*, diz Antonio de Castilho: «escolheu alguns moços de boa esperança, para fazerem alicece d'esta obra, os quaes mandou crear em Paris no Collegio de Santa Barbara, onde se

assinalaram alguns na eloquencia e doctrina, de sorte que pode depois reformar a Universidade de Lisboa, e leval-a á cidade de Coimbra, convidando Theologos, Juristas, Medicos de todas as partes da Europa que floreceram n'esta Universidade, e ganharam honra com o favor e partido que lhe faziam.» (1) O Doutor Diogo de Paiva de Andrade, no *Sermão* prégado na trasladação dos ossos de Dom João III, em 1572, refere-se tambem aos mancebos que mandava estudar fóra do Reino: «e ainda antes que fundasse a Universidade de Coimbra, sustentava cincoenta mancebos de todo o estado e condição de gente e de todas as partes de seus estados e senhorios *em Paris para apprenderem as boas letras*, que aí floresciam então mais que em as outras partes.» (2) Foram estes professores e estudantes vindos de Paris e de outras partes da Europa que introduziram em Portugal o theatro classico. Se a renascença do theatro se operou em França por meio dos Collegios, (3) entre nós foi tambem devida aos mesmos costumes escholasticos.

No Collegio de Boncourt em 1552, representou Jodelle a sua tragedia de *Cleopatra*, e a sua comedia intitulada *Eugenia;* a tragedia, como descreve Etienne Pasquier, foi representada diante de Henrique II, no *pateo* do palacio de Reims, atacadissimo de estudantes, assistindo tambem o grande grammatico Turnebus e

(1) Citado *Elogio*, p. 293.
(2) Sermão III, fl. 276, v.
(3) Victor Fournel, *Curiosités theatrales*, p. 74.

o proprio Pasquier; Jodelle tinha então vinte annos, e fazia a parte de Cleopatra. Como estes divertimentos formavam o espirito de classe, e como os estudantes portuguezes teriam empenho de renovar em Portugal esse uso academico! No Collegio de Beauvais foi representada em 1558 a *Tresorière* de Jacques Grevin, e em 1560 a tragedia de *Cesar ou a liberdade vingada*. No Collegio de Harcourt em 1563 recitou-se publicamente o *Achilles* de Nicolau Filleul. Em 1597 no Collegio des Bons-Enfants, o reitor Jean de Behourt, mandou representar pelos seus estudantes a *Polixena*. Guy de Saint Paul, Reitor da Universidade de Paris, em 1574 deixava os estudantes representarem pelas ruas, e elle proprio escreveu a tragedia de *Nero*, representada no Collegio de Plessis. (1) Estes factos provavam abundantemente as origens do nosso theatro classico, se o mesmo Buchanan, chamado para a Universidade no tempo da reforma de 1538, não deixasse apontado o catalogo das peças dramaticas que escreveu para os divertimentos escholasticos. No prologo das Comedias de Ferreira, o poeta refere-se a outras representações do mesmo genero anteriores á sua. Estes passatempos tinham em mira a cultura do latim e do grego, então no seculo XVI considerados como as chaves da sciencia universal.

Foi André de Gouvêa, que chamou o celebre escocez Jorge Buchanam, quando refugiado em Paris,

(1) Factos tirados de Victor Fournel, *Curiosités*, p. 75.

para professor do novo Collegio de Bordeaux. Durante esta occupação litteraria, levado pelo costume da renascença, Buchanam compoz as tragedias de *Jephté* e de *Joanes Baptista,* traduzindo ao mesmo tempo do grego de Euripedes a *Medea* e *Alcestes.* Tres annos depois, Jorge Buchanam foi convidado pelo governo portuguez para vir ser lente da Universidade de Coimbra, que então se organisava novamente. Tendo escripto uma virulenta satyra latina contra os frades franciscanos por mandado de James V, e sendo depois perseguido pelo mesmo monarcha, ao receber o convite para entrar na Universidade de Coimbra, propoz como condição a el-rei Dom João III o nunca ser mais perseguido por causa da poesia porque fora preso. Dom João III offereceu-lhe a sua protecção, fraca e avassalada pelos escrupulos dos frades. Apenas chegado a Coimbra, começaram logo os frades a accusal-o de heresia; queimal-o-hiam se Dom João III os não soffreasse, permittindo-lhes apenas que o clausurassem. Preso esteve alí aquelle sabio estrangeiro, cumprindo a penitencia de traduzir para verso latino os Psalmos de David, levantando-os assim da prosa barbara da Vulgata.

Durante a sua permanencia na Universidade, aqui poz em vigor os antigos costumes academicos da Europa, fazendo representar pelos estudantes as tragedias antigas de Seneca ou de Euripedes. De facto Seneca foi mais conhecido de que os tragicos gregos, e segundo Patin, por èlle veiu a renascença da tragedia

moderna. É natural que Buchanam em 1542, fizesse representar as suas duas tragedias de *Jephté* e de *Joanes Baptista*. Seriam talvez estes os primeiros ensaios que incitaram o Doutor Antonio Ferreira a escrever a celebre tragedia de *Ignez de Castro*, o assumpto querido de Coimbra e sempre vivo na tradição oral e local. No prologo da sua comedia do *Cioso*, Ferreira allude a trabalhos de mais valia que o precederam; eram com certeza esses tentames dramaticos, feitos como exercicio litterario na Universidade, em ferias ou nas grandes festas escholares. Assim Camões foi tambem levado a escrever o auto dos *Amphytriões*, e a comedia de *El-Rei Seleuco*, incitado pelos mesmos *usos* academicos. Buchanam, depois de libertar-se da clausura a que o forçaram os monges, entendeu que estava mais seguro em Inglaterra d'onde fugira, do que em Portugal, para onde fora convidado; e assim para lá voltou, tendo insensivelmente contribuido para o desenvolvimento do theatro classico em Portugal.

Os divertimentos dramaticos na Universidade de Coimbra seguiram os costumes das Universidades da Europa; Ronsard inaugurou em França o theatro classico, e ainda no Collegio de Coqueret, em 1549, traduziu o *Plutus* de Aristophanes, que foi representado pelos seus condiscipulos. Este exemplo de Ronsard não podia deixar de produzir em Portugal uma certa influencia, por isso que Ronsard foi condecorado pelo nosso Cardeal Dom Henrique, o mesmo que mandava representar as comedias de Sá de Miranda. As rela-

ções de Dom João III com a côrte franceza foram intimas, como se vê das negociações de sua madrasta D. Leonor e Francisco I, ácerca da infanta D. Maria.

Nas Universidades de Inglaterra tambem se usavam as representações classicas; a ellas allude Shakespeare, no *Hamlet,* na celebre scena de Polonius: «Mylord, reprasentastes outr'ora na Universidade, dizeis vós?—Sim, Mylord, lá representei, e passava por bom actor.—E qual o papel que desempenhavas?—A parte de Julio Cesar; fui morto no Capitolio, etc.» Esta allusão rapida descreve os costumes intimos do tempo. Egualmente nas Universidades da Allemanha se representavam as comedias latinas de Reuchlin e de Conrad Celter.

Em Hespanha encontramos esta mesma tendencia da epoca; foi o reitor da Universidade de Salamanca, Fernan Perez d'Oliva, que fez a traducção da *Electra* de Sophocles e da *Hecuba* de Euripedes. (1)

Á vista d'este synchronismo dos factos, comprehende-se em toda a sua luz a dedicatoria de *Bristo* do Dr. Antonio Ferreira, ao principe Dom João: «Nascer esta Comedia para serviço de V. A. foi para mim tamanho milagre que depois de visto ainda o não acabo de crêr. Porque sendo a primeira cousa de homem tão mancebo, feita por só seu desenfadamento *em certos dias de ferias,* e *ainda esses furtados ao estudo,* quem crêra, que como cousa para isso de dias ordenada, e de

(1) Ticknor, *Hist. de la Litt. esp.* Epoca II, cap. VII, p. 132.

author grave composta, fosse por seu serviço *n'esta Universidade recebida* e publicada (representada) *onde pouco antes se viram outras,* que a todas as dos antigos ou levam ou não dão vantagem. Salvo-me na força (empenho) que me foi feita nos bons juizos de homens de muitas letras (professores) que consentiam n'ella, a que o meu foi necessario obedecer, que tambem escusam esta outra ousadia de a offerecer a V. A. a que peço a receba por sua, *pois por esta Universidade,* com igual consentimento de todos lhe foi offerecida, e por ser em seu serviço mereceu ser bem julgada.» A occasião que motivaria a composição da comedia de *Bristo,* seria o casamento do principe Dom João com a infanta D. Joanna de Castella; a dedicatoria de Ferreira é uma pagina bastante curiosa da historia do theatro classico.

O theatro classico tambem foi admittido nos conventos; em Hespanha o bispo Gaspar de Villalva, escreveu a provar, que um superior podia authorisar as representações no seu mosteiro. Esta doutrina reflectiu-se immediatamente em Portugal, e foram os jesuitas os primeiros que tiraram partido d'ella.

CAPITULO II

Jorge Ferreira de Vasconcellos

A côrte poetica de Dom João II e Dom Manoel.—Jorge Ferreira frequenta muito cedo os serões do paço aonde se distinguiu como poeta.—Relações de amisade com Garcia de Resende, que lhe pediu trovas para o seu *Cancioneiro geral.*—Conheceu Gil Vicente, que o citou na tragicomedia das *Cortes de Jupiter.*—Jorge Ferreira seguiu a eschola hespanhola em poesia lyrica.—Influencia da *Celestina* sobre o seu talento dramatico.—Tempo em que escreveu a comedia *Eufrosina.*—Relações com Sá de Miranda, antes de 1516.—Quando escreveu a comedia *Ulyssipo.*—Amisade com o principe Dom João.—Influencia da morte de D. João, sobre o genio de Jorge Ferreira; a comedia *Aulegraphia.*—As obras de Jorge Ferreira foram sempre anonymas.—O seu theatro era mais para ser lido nos serões do paço.

Não se sabe quando nasceu Jorge Ferreira de Vasconcellos, e apenas se conservou a data da sua morte; nasceu em Coimbra ou Monte-Mor-o-velho, e morreu em 1585. (1) Em um exemplar da primeira edição da *Eufrosina* de 1561, leu Jorge Bertrand, ser Jorge Ferreira natural de Lisboa, o que é mais admissivel. Podemos consideral-o como centenario, se é que esta data determinada por Barbosa Machado tem algum fundamento; e Pedro José da Fonseca, no Catalogo dos Auctores do Diccionario da Academia, (2) conclue: «O que, se assim for, visto decorrerem desde então até á sua morte sessenta e nove annos.» É justa esta observação, mas surprehende-nos mais ainda o achar

(1) *Bibliotheca Luzitana*, t. II, p. 805, col. 2.
(2) *Dicc. da Acad.*, p. CIX.

o seu nome entre os fidalgos da corte de Dom João II, que tomavam parte nos serões poeticos; em varios certames de 1498 figura Jorge de Vasconcellos, e n'este tempo não poderia ter menos de desasseis annos. Garcia de Resende tambem entrou muito novo para o serviço de Dom João II, o que justifica a nossa hypothese. D'este modo, devia Jorge Ferreira ter morrido com 103 annos de edade![1] O primeiro limite, deduzido dos monumentos conservados no *Cancioneiro geral*, é inabalavel; o segundo limite, apresentado por Barbosa Machado é que carece de fundamento. Como toda a fidalguia portugueza do seculo XV, Jorge Ferreira cultivou muito cedo a poesia, como um recurso de galanteria para parecer bem na côrte; influenciado pelo tempo em que viveu, seguiu a ultima degeneração da poesia provençal da Peninsula, a que se chamava eschola hespanhola, ou *eschola velha*.

Jorge Ferreira conhecia a velha poesia hespanhola do seculo XV, colligida no *Cancionero* de Hernan de Castilho; em uma passagem da *Aulegraphia*, cita os nomes dos principaes poetas conhecidos na côrte portugueza: «=Esto está claro que la lenguage Castellana es una laguna, e una mar Oceana que vence a la insona copia, pues en la poesia es cosa espantosa: y quereyslo ver, mirad quien trovó como *Juan Royz del Pedron*, el *Bachiler de la Torre, Cartagena, Garci Sanchez* e mil cuentos d'otros: señor, nadie quite el loor a nadie.—He verdade, mas sabeys quem me aborrece muyto no vosso *Cancioneiro geral*, as graças de *Rou-*

1/ Vgl. dagegen: Hist. de Camões I, 66 f.

peiro.—O pesia tal, esse fue estremado dizidor. Pues *Joan poeta*, no le va en çaga.—E o *Judeu* que fez á raynha Dona Isabel a cantiga:

Alta Reyna soberana

que razão houve para não ser queimado por tão diabolico atrevimento, e clara heresia?» (1) Estes poetas aqui louvados estão frequentemente citados no *Cancioneiro* portuguez, e tambem na collecção de Resende se acham trovas contra o poeta judeu que querendo exaltar a rainha Isabel, a eleva acima de Nossa Senhora. Por todos estes factos, vê-se que Jorge Ferreira recebera a tradição pura do seculo xv. Antes de termos descoberto os seus versos no *Cancioneiro* de Resende, haviamos já chegado a esta conclusão por algumas coplas introduzidas nas suas comedias, escriptas em tempo que reinava a eschola italiana. Uma prova da sua predilecção pela velha poesia da Peninsula são os romances imitados do povo, que elle, á maneira de Dom João Manoel e de Sepulveda, compoz sobre o cyclo greco-romano. (2) A vida de Jorge Ferreira de Vasconcellos abrange o periodo mais completo da decadencia de Portugal; como moralista elle verbera os costumes do tempo, a edade torna-o sentencioso, a sua memoria é um thesouro inexgotavel dos adagios vulgares e das locuções mais genuinas e intraduziveis da lingua por-

(1) *Aulegraphia*, act. II, sec. 9, fl. 66, v.
(2) *Floresta de Romances*, p. 36 a 53.

tugueza. As suas obras revelam-nos este caracter, que por si explica o motivo da sua longevidade.

Como Sá de Miranda, Jorge Ferreira viria de Monte-Mór, ou de Coimbra para Lisboa a fim de cursar os estudos da Universidade; como de familia illustre tinham entrada no paço os nobres escholares, e somente assím se pode explicar a precocidade com que estes dois poetas figuram no *Cancioneiro* de Resende. Sá de Miranda gabava-se de ter ouvido ainda os ultimos eccos das trovas de Dom João de Menezes; porém Jorge Ferreira chegou a tomar parte nos certames poeticos encetados por aquelle venerando trovador.

Na *Aulegraphia* cita o seu nome com respeito, apresentando-o como o primeiro chefe da *eschola velha*: «A *trova* portuguesa, sem fezes, he muito para agradecer: e senão tomae-me o nosso Dom João de Menezes, vereys se falou ninguem melhor que elle, e mays tudo he seu proprio, sem se ajudar do alheyo.» (1) Jorge Ferreira mostra uma admiração, como quem poetou em certames junto com elle, e o ouvira de perto. Em outro logar da *Aulegraphia*, chama-lhe *grande*, opinião que coincíde com a de Sá de Miranda: «Haveys que soubera aquelle grande Dom João de Menezes, tratar assi uma dama?» (2)

Em 1498 já frequentava a corte de Dom Manoel Jorge Ferreira de Vasconcellos, e aí se distinguia co-

(1) *Aulegraphia*, act. IV, sec. II, fl. 129, ed. 1619.
(2) Idem, fl. 123, v.

mo poeta nos serões afamados do paço; determinamos esta data, pelo facto de ter elle tomado parte em um certame poetico, em que era principal Dom João de Menezes: «*De Dom João de Menezes em nome das Damas ao Conde de Villa Nova e Anrique Correa, que fizeram carapuças de Ssolya.*» N'este certame tambem tomou parte o velho e celebre Camareiro Mór. Eis a outava improvisada por Jorge de Vasco Gonçelos:

Eu não lhe dou muita culpa,
qu'alvoroço lh'a fez fazer;
mas o não reconhecer
aquysto não tem desculpa.
Conheça, eramaa conheça
que fez uma galantarya!
e quem lh'as fez merecya
muitos couces na cabeça. (1)

O nome de *Vasco Gonçelos*, assim corrompido no seculo XV continuou a ser usado no seculo XVI.

Na tragicomedia das *Cortes de Jupiter*, Gil Vicente cita Jorge Ferreira, como elle era conhecido nos serões do paço:

Jorge de Vasco Gonçelos
N'um esquife de cortiça
Irá alfenando os cabellos,
Por divisa dois novellos;
A letra dirá: Ou iça! (2)

A tragicomedia foi representada em 1519, nos paços da Ribeira, e a este tempo já o poeta merecia uma

(1) *Canc. Geral*, fl. 159, col. 2
(2) Gil Vicente, *Obras*, t. II, p. 404.

allusão na peça de Gil Vicente pela influencia que exercia nos divertimentos poeticos da côrte.

Pela sua parte, Jorge Ferreira tambem mostra ter conhecido Gil Vicente, como se deprehende da allusão ás coplas da *Pranto de Maria Parda*: «Vós, em pessoa nobre agraduado a obreiro, sabe que já competem padeiras, lee pelo Conde Partinoples, sabe de cor as *trovas de Maria Parda*, e entra por fegura no auto do Marquez de Mantua.» (1) Este conhecimento proveiu das suas relações na corte de Dom Manoel, aonde tambem conheceu e tratou com Bernardim Ribeiro, amigo de Sá de Miranda; na *Aulegraphia*, allude ao soláo da Ama na *Menina e Moça*: «Cantarey em voz alta:

> Pensando-vos estou filha
> e *foã* me está lembrando, etc.

e por desfeita tango-vos yo mi pandero que vem a proposito: vereys que bravas *saudades* faço.» (2) Foi Bernardim Ribeiro o ultimo que usou dos soláos, e Jorge Ferreira, que pertence inteiramente a este periodo, diz: «Que os moços de esperas, que *sohiam* cantar de *soláo* a vezes:

> Quebra coração.......
> Quebra que não es de pedra, etc.

e outras do teor em quanto os amos estavam no serão, sem cuydado de sua ventura, agora fazem consulta an-

(1) *Aulegraphia*, act. I, sc. 4, fl. 12.
(2) Id. fl. 163, v.

tre mó de cavalos sobre prematica do Reyno, e desaprovam tolher-se a ceda, porque se perderam os chapeos de feltro.» (1)

Em outro certame poetico, suscitado por Dom João Manoel, tambem Jorge Ferreira tomou parte. Pela allusão ao *Duque* vê-se que sendo o duque Dom Jaime, foi o certame antes de 1513. O certame satyrico versava sobre o ter vindo de Castella Lopo de Sousa, ayo do Duque, *com uma grande carapuça de velludo, que os castelhanos chamam gangorra.*» Jorge de Vasconcellos escreveu a este proposito:

> Porque caa nam se pasasse,
> serya muyta rrezão
> quem de Castella chegasse,
> que na corte nam entrasse,
> sem trazer rrecadaçam ;
> e d'ysto loguo farya
> ordenação
> de fydalguo atee pyaão. (2)

Coube a Jorge Ferreira o terminar o certame, como se vê por esta rubrica: «*Pergunta de Jorge de Vasconçelos* a Lopo de Sousa, e fim:»

> Dizci-me como trouxestes
> tão longe de Portugal
> hum peso tam desygual,
> poys que por maar não viestes!
> Eu nam sei como se meta

(1) *Aulegraphia*, Prologo, fl. 4, v.
(2) *Canc. geral,* fl. 159, col. 3. v.

na cabeça co'a mam,
senhores, tal envençam;
c'aa mester uma carreta
para a trazer num seran.
E poys por maar não viestes
tam longe de Portugal
como tão descommunal
gangorra trazer podestes? (1)

Pela indole d'este divertimento se vê, como por outras coplas analogas cantadas no *Cancioneiro*, e que alludem a factos de 1498, que ainda no seculo xv Jorge Ferreira frequentou a corte de Dom Manoel. Nas trovas que se fizeram a Francisco de Anhaya, «*que veo a Portugal com* grande doo, *e trazia um jaez dourado e envernizado, posto sobre pano de doo, e muito larguo com grandes enxarrafas pretas,*» tambem Jorge Ferreira tomou parte. Este dó que trazia a Portugal Francisco d'Anhaya era o luto pela morte da rainha D. Isabel, primeira mulher de Dom Manoel, em 1498. Eis a rubrica das trovas: «*De Jorge de Vasconçelos, e fim:*»

No estremo com carneiros
nam cuideys que se passou,
mas diz que nums semideyros,
tomado dos portageyros
por atafal o ssalvou.
E pois que perdeo o ssono
por meter hum atafal
por jaez em Portugal,
he para rryr de sseu dono. (2)

(1) Fol. 161, col. 1.
(2) Id. fl. 171, col 3, v.

2

Em muitas trovas de Pero de Sousa Ribeiro «*aos casados que andavam de amores, quando el-rei e a rainha partiram para Almeirim,*» tambem vem um remoque a Jorge Ferreira de Vasconcellos:

Dom Martim de Castel-branco
tem tanto para falar
que creo que aa d'aguar
ou ficar já sempre manco.
E juro por deos dos çelos
que estaa bem espyado,
e visto, *que è conselhado*
pelo de Vasco Gonçelos. (1)

Todos os poetas protestaram perseguir com apodos a Pero de Sousa Ribeiro, desde Setembro, em que foi a partida do rei e da rainha para Almeirim, até Janeiro do anno seguinte. Pela outava a Dom Martim de Castel-branco, se vê que Jorge Ferreira ainda n'este tempo não era casado. *Jorge de Vasco Gonçelos*, glossou o mote commum, n'esta decima:

Vy-lhe uma manhã fazer,
que nam fizera um Mouro,
do estribo, polo ver,
tyrar o pee e meter
em corro hyndo com touro.
E não ficou no terreiro
Portuguez, nem estrangeiro,
que não fizesse apupar,
quando vyram remirar
Pero de Souza Ribeiro. (2)

(1) *Canc. geral*, fl. 172, col. 1, v.
(2) Idem fl. 172, col. 2, v.

Este certame seria ainda em vida de Dom João II, antes de 1495, por isso que aí apparecem com uma decima *«as damas da rrainha dona Lyanor.»*? Jorge Ferreira frequentou a corte sendo muito moço; com bastante talento poetico, occupa no *Cancioneiro geral* um logar muito secundario, devido talvez á sua edade e principalmente ao sentimento de modestia que fez com que elle nunca assignasse obra sua. Quando antes de 1514, Garcia de Resende começou a pedir aos fidalgos do paço as suas poesias para enriquecer o *Cancioneiro geral*, tambem as pediu a Jorge Ferreira, que não quiz acceitar essa prova de consideração. No *Cancioneiro geral*, está o pedido que lhe fez Garcia de Rezende, com a seguinte rubrica: *«De Garcia de Rezende a Jorge de Vasconçelos, porque nam querya escrever humas trovas suas:»*

Neste mundo a moor vytoria,
que see daa nem pode ter
qualquer pessoa,
he ficar d'ela memoria:
hora deyxay d'escrever
cousa boa!
E olhay, que os antiguos
davam ho deemo as vydas,
soo porque falassem n'elles.
E nós, por sermos ymygos
de nós temos esqueçidas
myl cousas moores c'as d'eles. (1)

Jorge Ferreira não quiz attender ao pedido de Rezende com aquelle desamor da sua gloria que fez com

(1) Fol. 223, col. 3.

que todos os seus escriptos fossem anonymos. Vergonhoso esquecimento pesaria hoje sobre os poetas da côrte de el-rei Dom Duarte, Affonso V e Dom João II, se o chronista Garcia de Resende se não lembrasse de colligir cuidadosamente as poesias, que, elle mesmo o confessa, estavam em grande parte quasi perdidas. Eram imitações das coplas de Jorge Manrique, de João de Mena, amigo do Infante Dom Pedro, de Stuniga, e de Juan Rodrigues del Padron, as quaes nos revelam o estado da litteratura do seculo XV, anteriormente á influencia da *Eschola italiana*, inaugurada entre nós por Sá de Miranda. A parte lyrica do *Cancioneiro geral* é diminuta; celebram-se as graças, os chistes, os donaires das damas, as aventuras galantes dos cavalleiros; trocam-se os motes, escolhem-se divisas para os torneios; fingem-se processos ao gosto das velhas *Côrtes de Amor*, segundo o estylo da Provença, e aí se debatem todas as subtilezas do *Cuidar e Suspirar;* seguem-se as despedidas para a guerra, os serões e momos do paço. As anecdotas detraz dos pannos de raz, as quadras anonymas e mordentes perdidas ao acaso, os preceitos para parecer bem entre os cortezãos, as queixas namoradas, as novidades mandadas para os que estão fóra da côrte, e tudo isto em toda a qualidade de verso desde a redondilha menor até ao alexandrino, em acrosticos, com aliteração, encadeando-se ao estylo do *lexapren y mansobre*, alternando-se e emparelhando-se a rima, eis o que é o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, formado quasi com-

pletamente das composições de duzentos e oitenta e seis fidalgos, que introduziram em Portugal no seculo XV a *Eschola hespanhola.* Dos poetas do *Cancioneiro* muitos formaram volumes manuscriptos, hoje totalmente perdidos; outros, só fizeram endechas caprichosas, que pouco revelam da feição individual, mas que agrupadas em collecção determinam perfeitamente o caracter de uma época.

Como fidalgo e educado com os estudos classicos, Jorge Ferreira tambem cultivou a scena, abandonando a direcção dada ao theatro nacional por Gil Vicente, para encetar a imitação do theatro de Plauto e Terencio, reflexo palido do theatro grego. Até 1519 podemos avançar que elle assistira ás representações dos Autos de Gil Vicente, que em um d'elles o apoda; antes de 1527 esteve fóra de Lisboa, compondo no remanso da sua vida em Coimbra a comedia *Eufrosina.* Esta comedia foi o primeiro ensaio, em que se abandonou a redondilha popular, usada nos Autos, para usar da prosa vernacula; esta revolução devia influir bastante para tornar mais completos e perfeitos os caracteres. Sectario da *eschola hespanhola* em poesia lyrica, Jorge Ferreira deixou-se impressionar pela mais assombrosa comedia do theatro europeu, fonte d'onde se derivou todo o genio dramatico em Portugal e Hespanha, a *Celestina.* Diz Moratin, nas Origens do theatro hespanhol, que ella «foi o objecto dos estudos de todos aquelles, que no seculo XVI escreveram para o theatro.» Raras são as comedias portuguezas que não allu-

dem a esta comedia, que se tornou proverbial na linguagem do nosso povo. Ainda nos Açôres, se fala nas *Artes da Madre Celestina encantadora,* sem saberem a que grande phenomeno litterario se referem.

A primeira edição da *Celestina* é de 1500, em Salamanca; mas já desde 1492 que giravam em Hespanha copias manuscriptas do primeiro acto. É natural, com as intimas relações da côrte portugueza e hespanhola depois do casamento do principe Dom Affonso com a infanta D. Isabel, que os fidalgos que andavam em embaixadas trouxessem a Portugal esse assombroso monumento. Até ao tempo em que Jorge Ferreira escreveu a *Eufrosina,* já se contavam seis edições: a de 1500, de Salamanca, de 1501 em Sevilha, de 1514 em Milão, e do mesmo anno em Valença, de 1515 em Veneza, de 1523 em Sevilha, e de 1525 em Veneza. O facto de não apparecerem edições portuguezas prova a grande abundancia que os livreiros hespanhoes sustentavam d'ellas em Portugal. Á maneira da *Celestina,* adoptou Jorge Ferreira a linguagem em prosa para a sua comedia; dirigido talvez por Sá de Miranda, ou como respeitador do theatro classico, tomou as liberdades do Rojas dentro do limite dos cinco actos das unidades antigas. Como a *Celestina,* a *Eufrosina* de Ferreira é uma lição de moral, entremeada de bons ditos, de adagios do povo, de observações profundas, para afastar a mocidade dos perigos das paixões: «A portugueza *Eufrosina,* que se interpreta Alegria, em que se ella toda funda sem algum mau zelo, antes para se evi-

tarem muitos caminhos d'elle, he uma baliza para passageiros ignorantes, vendo aqui como *toda a occupação d'amores he sojeita a grandes cajões;* porque caça, guerra e amores, por um prazer cem dores.» (1) N'este periodo resumiu Jorge Ferreira o espirito da *Celestina* de Rojas, imitou-a, dando-lhe mais um poucochinho de decoro.

Em muitos logares das suas comedias Jorge Ferreira cita a *Celestina:* «porém é matinado da *Celestina* da mãy, que sempre anda zangando essa rabugem, e é tão desaforada, que despira os altares.» (2) A *Celestina* foi conhecida por quasi todos os escriptores portuguezes do seculo XVI; na *Aulegraphia,* refere-se Jorge Ferreira a esta comedia, conhecida tambem pelo titulo de *Tragicomedia de Calisto e Melibea:* «Eu senhor, queria a entrada franca, e sahir pela porta, por não morrer como *Calisto;* etc.» (3) João de Barros, na *Grammatica da lingua portugueza,* escripta em 1538 fala na *Celestina* de um modo que bem revela conhecer o seu contheudo: «A linguagem portugueza, que tenha esta gravidade, não perde a força para declarar, mover, deleitar e exhortar a parte a que se inclina; seja em qualquer genero de escriptura. Verdade he ser em si tão honesta e casta, que parece não consentir em si uma tal obra como *Celestina.* E Gil Vicente, co-

(1) *Eufrosina,* Prologo.

(2) *Ulyssipo,* act. I, sc. 4, fl. 41, v.—Vid. op. cit. fl. 158 e 197.

(3) *Aulegraphia,* act. IV, sc. 1, fl. 119.

mico, que a mais tratou em composturas, que alguma pessoa d'estes reinos, nunca se atreveu a introduzir um Centurio portuguez; porque, como o não consente a nação, assi o não soffre a linguagem.» (1) Desde que Jorge Ferreira escreveu a *Eufrosina*, até João de Barros escrever a sua *Grammatica*, fizeram-se em Hespanha mais cinco edições da *Celestina*; João de Barros não conhecia a imitação portugueza, porque ella andou manuscripta até ao anno de 1561.

Quando Jorge Ferreira escreveu a *Eufrosina*, já não frequentava a côrte; no remanso de Coimbra, e talvez refugiado alí da peste, para onde fugira Dom João III, é que ella foi composta: «Na antiga Coimbra, corôa d'estes Reynos, á sombra dos verdes sinceiraes do Mondego, naceo a portugueza *Eufrosina*...» (2) N'este tempo representou Gil Vicente a *Comedia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, no fim da qual cita todos os fidalgos de Coimbra; o appellido de Vasconcellos não é lá nomeado, signal de que não era d'alí natural, e que então não frequentava a côrte. N'estes serões dramaticos do paço é que o principe Dom João adquiriu o gosto que o tornou protector do theatro portuguez. A comedia *Eufrosina* foi dedicada ao Principe Dom João, a quem o Dr. Antonio Ferreira offerecêra tambem a sua comedia de *Bristo*. A *Eufrosina* foi o primeiro ensaio de Jorge Ferreira; elle mesmo

(1) *Grammatica portugueza*, ed. 1785, p. 73.
(2) *Prologo*, p. 12, ed. de 1786.

o confessa: «sabendo que não é menos realeza receber pequeno serviço, que fazer grandes mercês, venho ante vossa Alteza com as *primicias* do meu rustico engenho, que é a Comedia *Eufrosina*, e foi o *primeiro fructo*, que d'elle colhi inda bem tenro...» O periodo da sua vida a que Jorge Ferreira chama *ainda bem tenro*, é nada menos de quarenta e cinco annos, se nos lembrarmos que no *Cancioneiro* de Resende se encontram poesias suas, escriptas em 1498, e que elle a este tempo devia contar pelo menos dezesseis annos de edade. O anno em que foi escripta a *Eufrosina* é facil de descobrir, porque aí se lê em scena uma carta datada de Goa, de 28 de Dezembro de 1526; n'esta carta se allude aos seguintes factos historicos contemporaneos: «Novas d'esta terra, são ter-se receio que virão os Rumes a ella, e ao presente está o Governador por concerto em Dio, onde dizem que se achou um homem dos annos de Nestor, que tem um filho de noventa annos, e outro de seis, eu não no vi, porque fiquey nesta Goa para me embarcar, como digo, para Çofala.» E mais abaixo: «O Governador tem em seu poder o thesouro do Grão Rey de Cambaya, e espera-se muita guerra.» (1) Em vista d'estes dados não custa a crêr que a *Eufrosina* fosse composta em 1527, e não muito mais tarde. Jorge Ferreira considerava o seu ensaio dramatico como inteiramente novo em Portugal, servindo-se, ao contrario de Gil Vicente, da linguagem

(1) Acto II, sc. 5.

prosaica para o theatro; elle o dá a entender no fim do Prologo: «agora dae-me ouvidos promptos para o que se segue, favorecendo o *novo* Autor em *nova invenção*, ut pernoscatis quod spei sit reliquum.» D'aqui se deprehende tambem, que a *Eufrosina* fôra representada, o que não é muito crivel, por falta de condições scenicas, devidas em parte á imitação do modêlo de Rojas. E na Dedicatoria allude a estas duas illações: «recolho (a comedia) sob seu real amparo, que lhe seja luz, qual o sol dá á lua, que a não tem propria, e para impeto de represores anciosos e de mao zelo, outro Ajax Telamonio contra Hector ayrado, *que por ser invenção nova n'esta terra*, e em linguagem portugueza tão invejada e reprehendida, por certo tenho ser salteada de muitos censores, aos quaes vossa Alteza ouça, segundo Alexandre dava de sy audiencia, pois só escrevi no alvo, porque Mercurio não se faz de todo o pao.»

A Comedia *Eufrosina* appareceu sem nome de auctor, e foi essa tambem uma das primeiras causas da sua celebridade; muitas copias manuscriptas correram d'ella, e Jorge Ferreira dedicou-a ao Principe para ter occasião de a imprimir e restituir á sua fórma original: «e por andar por muitas mãos devassa e falsa, a recolho sob seu real amparo, que lhe seja luz, etc.» Póde ser que existisse alguma edição anterior á de 1561, como se deprehende d'essas palavras de Jorge Ferreira, e de Brunet, que no *Manual do Livreiro* cita uma edição de Coimbra de 1560. O titulo da edição

offerecida ao principe Dom João é o seguinte, que tambem se refere a uma edição anterior: «*Comedia Eufrosina. De novo revista e em partes acrecentada. Agora novamente impressa. Dirigida ao mui alto e poderoso principe Dom João de Portugal.*» O livro fecha com o colophão: «*Foi impressa em Evora, em casa de André de Burgos, impressor e cavalleiro da casa do Cardeal Infante. No fim d'abril de 1561.*» Existia um exemplar na Livraria do Hospicio da Terra Santa, que passou para a Torre do Tombo. Ainda em 1788 Jorge Bertrand viu um exemplar em Lisboa, com a preciosa nota manuscripta aonde se declara a verdadeira naturalidade de Jorge Ferreira. Esta obra é considerada por Nicolau Antonio como a mais perfeita do theatro de Jorge Ferreira; appareceu sem nome de auctor, circumstancia que levou Barbosa Machado a attribuil-a a Francisco Rodrigues Lobo, que fez d'ella uma edição em 1616: «Comedia *Eufrosina* não é obra de Jorge Ferreira de Vasconcellos, mas de Francisco Rodrigues Lobo.» (1) O erro de Barbosa propagou-se e ainda modernamente Germond de Lavigne o repete no seu *Ensaio historico sobre a Celestina.* (2) Pondo de parte todos os argumentos com que se mostra a evidente falsidade d'este asserto, na mesma *Eufrosina*

(1) *Bibliotheca Lusitana*, t. IV, p. 196, col. 2.

(2) Falando das imitações da *Celestina*, diz: «un portugais, Francisco Rodrigues Lobo, cachant son nom sous le pseudonyme de Juan Espera en Dios, chercha à la copier dans une comedie intitulée *Eufrosine.*» Op. cit., p. x, 1841.

vem um facto que mostra ter sido ella escripta antes de nascer Francisco Rodrigues Lobo; falando das expedições d'Africa com o fim de estender a fé de Christo, diz no prologo: «E para verdes se traz caminho, olhae os descendentes dos *quinze reis* de bem em melhor.» Ora Dom João III foi o *decimo quinto* rei de Portugal, e o principe Dom João, a quem a comedia era dedicada, figurava como o ultimo e melhor descendente.

No seculo passado, quando os livreiros ainda conservam um resto da tradição culta dos Etiennes, Didot e Manucio, publicando Jorge Bertrand a traducção de Terencio de Leonel da Costa, cita em uma nota da sua prefação os argumentos que provam a authenticidade do escripto de Jorge Ferreira: «Vimos ha pouco (e viram uns certos amigos nossos) em caracter gothico um exemplar d'esta Comedia, o qual não tendo já o rosto, tinha no fim estas palavras ao antigo: *Foi impressa em Evora em casa d'André de Burgos, impressor e cavalleiro da Casa do Cardeal Iffante. Ao fim d'abril de 1561.* N'este anno nem podia ser composta, nem impressa pelo Lobo, que foi muito mais moderno que Jorge Ferreira de Vasconcellos, o qual morreu em 1585, e jaz sepultado com sua consorte no Cruzeiro da Egreja da Santissima Trindade d'esta côrte. Além do que fica dito, advertimos, que o exemplar de 1561, que vimos ha pouco, tinha no reverso do pergaminho em que foi encadernado, de letra de mão, que mostrava muita antiguidade, as seguintes palavras, que transcre-

vemos aqui com a mesma orthographia: *O A. d'este livro foi Jorge Ferreira de Vasconcellos*, natural de Lisboa, *tambem Author da Tabola Redonda e d'outras obras.*» (1) A comedia *Eufrosina* exerceu uma grande influencia, devendo com certeza attribuir-se a ella os ensaios de Sá de Miranda e de Ferreira na comedia em prosa; foi traduzida em hespanhol pelo capitan D. Fernando de Ballesteros y Saavedra; lia-a a principal fidalguia portugueza, apezar das prohibições canonicas do *Index Expurgatorio* de 1581; e ainda no seculo XVII Dom Gastão Coutinho a versava na sua quinta do Carvalhal, induzindo pelo seu enthusiasmo a que Francisco Rodrigues Lobo procurasse salval-a de novo pela impressão.

Jorge Ferreira teve do seu casamento com Dona Anna da Silva uma filha que casou com Dom Antonio de Noronha, e a este se deve o ter-se salvado a *Ulyssipo* e a *Aulegraphia;* tambem pelos prologos de Dom Antonio de Noronha se sabe mais alguma particularidade da vida de Jorge Ferreira. Na advertencia da *Ulyssipo* o editor attribue a *Eufrosina* a Jorge Ferreira; diz tambem que a Comedia *Ulyssipo* fôra a segunda que escreveu seu sogro, estando já ao serviço d'el-rei. O serviço que occupava na côrte era o de Escrivão do Thesouro real e da Casa da India. Portanto, determinando a data em que esta segunda comedia foi escripta, podemos aproximar-nos da época em que Jorge Ferrei-

(1) Op. cit., t. I, p. XXI, not. 9.

ra fixou a sua residencia em Lisboa ou entrou para o serviço do rei. Sendo Jorge Ferreira de Vasconcellos natural de Lisboa, como se vê pela antiga nota manuscripta da edição vista por Bertrand, é natural que residisse em Coimbra aonde, como elle confessa, escreveu a *Eufrosina*, pelo facto de aí ter casado com Dona Anna da Silva. Que esta senhora da primeira nobreza fosse natural de Coimbra, não o sabemos; mas Gil Vicente, que éra amigo de Jorge Ferreira e se achou com elle em Coimbra em 1527, elogia o appellido dos *Silvas*, na *Comedia sobre a Divisa de Coimbra:*

> Eu edifiquei a villa de Arrayolos
> Ha dois mil annos, diz a minha lenda.
> D'aqui precederam *Silvas* e Silveiras...
> . . . .
> São para conselho (vos crêde-me a mi)
> Que são d'esta casta grandes cabeceiras.
> Porém são zelosos de moças de geito
> Porque alguns dos Silvas sahem lá ós Fogaças,
> E são dezedores de supitas graças,
> E peza-lhe muito com pouco proveito.
> Porém as mulheres *Silvas* e Silveiras
> São asselladas com sello dos Céos;
> Mui castas, discretas, amigas de Deos,
> E todas merecem *famosas* cimeiras.

N'estes versos de Gil Vicente conhece-se uma intenção de elogio; e o panegyrico ás *mulheres Silvas,* está de accordo com o que Barbosa e Innocencio conservaram da tradição das virtudes de Dona Anna da Silva.

Podemos crêr que Jorge Ferreira tendo acompanhado a côrte quando fugiu de Lisboa para Coimbra

por causa da peste, em 1527, ou por causa do terremoto em 1526, aí casou na casa dos Silvas, permanecendo em Coimbra até pouco antes de 1547, tempo em que escreveu a *Ulyssipo*, então já ao serviço de el-rei como Escrivão do Real Thesouro.

O tempo em que foi escripta a comedia *Ulyssipo* determina-se por uma allusão a um gentil fidalgo que se achava na campanha de Mazagão: — «quero-vos mostrar uma carta que fiz em resposta d'outra, que me escreveu um gentil fidalgo dos da minha cevadeira, *que é em Mazagão n'estas campanhas que lá foram.*» (1) Foi no anno de 1547 que os Mouros tentaram arrasar Azamor, e atacar Mazagão; portanto póde-se concluir que só depois d'este anno foi escripta a comedia *Ulyssipo*. Outra citação confirma esta mesma data: «A medalha farei partido com uma rodela que tenho bonissima, que mandei *fazer n'esta viagem de Mazagão...*» (2) «E inda mal, que não imos a Marrocos derrocar n'esses perros como em nabos. Ali que não ha outra vida senão a dos soldados. Parece-me que nunca vivi senão esses dous dias que *estive em Mazagão;* e cada hora me vem engulhos de tornar lá, antes que se venham as companhias. E confesso-vos, que saudades de Lisboa me desatinava lá, e me fez vir ante tempo.» (3) «Antre os valos *de Mazagão* vos quizesseis

(1) Act. II, sc. 7, fl. 117.
(2) Id. fol. 200, v.
(3) Id. fol. 201, v.

vêr para isso. Huma noite de minha vela, fiz eu outras a outro quasi do teor, que dizemos cá:

> Leixar quero el amor vosso
> Ay vida, não posso.

A noite era fria, a mim lembrava-me a minha gaita, etc.» (1) «Esse rapaz promette-vos que eu o contramine, e mande *n'estas campanhas que vão de Soldados a Mażagão,* pelo tirar d'essa milgueira, etc.» (2) «E porque nos não fique cá quem nos ladre, o bom será mandal-o tambem *a Mazagão* na volta de vosso filho, pera que vão esparecer por esses muros.» (3) «O pae, por lhe fazer a vontade, e juntamente vêr se o póde tirar do seu cativeiro, determina sobre consulta que tiveram ambos, *mandal-o a Mazagão.*» (4) A continua referencia a este facto historico, torna indubitavel a época que assignámos.

A Comedia *Ulyssipo* é um quadro dos costumes portuguezes no seculo XVI; locuções familiares, anexins, (5) juras, jogos, divertimentos, tudo alí se acha reproduzido. É um thesouro de linguagem. A acção não tem as condições da scena, pelas grandes e infindas mutações; dialogos não travados com a rapidez do successo, mas estendidos em considerações moraes aduba-

(1) Id., fol. 204, v.
(2) Id., fol. 220.
(3) Id., fol. 221, v.
(4) Id., fol. 274.
(5) N'esta comedia contam-se para cima de 386 anexins portuguezes, que ainda hoje andam na tradição oral.

das de proverbios, actos extensos que levariam dois dias a representar, fraca intriga sob grandes e pouco interessantes accessorios, fazem da *Ulyssipo* uma obra secundaria. Cresce de merecimento se nos lembrarmos que é uma comedia d'estas que se escrevem sómente para serem lidas. Nos serões do paço a lería Jorge Ferreira de Vasconcellos diante de Dom João III, ao esperançoso principe Dom João seu filho e herdeiro tambem apaixonado pela arte dramatica, como todos os seus tios e avô. Ha alí a realidade da vida; os caracteres accentuadamente delineados, situações bastante comicas, e a philosophia do senso commum, são qualidades que revelam um grande artista, que se fez uma comedia defeituosa, foi por a não ter escripto intencionalmente para a scena. Nas imitações do theatro classico é frequente este defeito, tanto em Sá de Miranda como em Ferreira; gastavam mais tempo a estudar os modêlos do que a vida real.

A Censura alterou a comedia *Ulyssipo*, mudando o typo da alcoviteira Constança D'Ornellas de beata em viuva. Isto confessa o genro e editor de Jorge Ferreira, na advertencia ao leitor: «Vae a desejada *Ulyssipo*, emendada e inteira, e pode isto assi ser facilmente, no mais que Constança Dornelas mudar de trajo, pondo-se no seu proprio de viuva, renunciando o de Beata, que profanado com seus fingimentos e mau trato usava indevidamente, que em todo o al é a que sempre foi.»

A terceira e ultima comedia escripta por Jorge

Ferreira de Vasconcellos foi a *Aulegraphia*, que deixou inedita; entre os seus papeis a encontrou seu genro Dom Antonio de Noronha, e á sua custa a imprimiu. Resta-nos fixar o tempo em que a *Aulegraphia* podia ter sido escripta; na propria comedia encontramos allusões a factos que ajudam a determinal-o. Aí fala na lei sumptuaria que prohibia o usar roupas de sêda: «Que os moços de espora, que soíam cantar de solao a vezes etc., emquanto os amos estavam no serão, sem cuydado de má ventura, *agora* fazem consulta antre mó de cavallos sobre os prematicas do Reyno, e *desapprovam tolher-se-lhe a seda,* porque se perderam os chapéos de feltro.» (1) Jorge Ferreira refere-se aqui a uma ordenação de Dom João III, que se intitula da *Defeza das sêdas, prata, ouro e esmalte em vestidos e outras cousas:* «Mandou Dom João III, que... nenhuma pessoa de qualquer estado, em seus regnos e senhorios, se servisse nem usasse em sua casa nem fóra d'ella, nem vestisse, nem trouxesse cousa alguma de brocado, tela de ouro ou de prata, ou qualquer outro panno de ouro ou de prata, *nem de sêda verdadeira, nem falsa,* nem broslado, nem pespontado, nem lavrado em pano de lãa, *nem de seda,* nem franjas, nem torçaes, nem caireis de ouro ou prata, *seda* ou retroz, nem fitas, etc.» (2) Esta lei é do anno de 1539, e apparece accrescentada e limitada por outra lei de Dom Sebastião

(1) *Aulegraphia*, Prologo, fl. 4, v. ed. 1619.

(2) Nunes de Leão, *Extravagantes*, Part. I, tit. 1, lei 1, prol.

de 1560. Portanto entre estes dois periodos foi escripta a *Aulegraphia;* partimos do primeiro para chegar á verdade. Jorge Ferreira refere-se a um facto posterior a 1547: «Cousas trazemos na forja alguns dias, exemplo, as campanhas *do anno passado sobre edificar a fortaleza de Mazagão,* dando-lhe mil voltas a outras tantas cores de diversos juizos, passa não passa, bem feito mal feito, segundo chega a lança do proprio ou alheyo juizo.» (1)

Depois de 1547 é que voltou de Roma a Portugal o celebre Francisco de Hollanda, architecto da Fortaleza de Mazagão, e pouco depois foi encarregado d'essa obra por el-rei Dom João III e o Infante Dom Luiz. No seu manuscripto intitulado: *Dos Monumentos que faltam á cidade de Lisboa,* falou Francisco de Hollanda de não ter feito a fortaleza de Mazagão de *tijolo* em vez de *pedra;* parece que é a esta questão suscitada pelos architectos militares de Italia, que se refere Jorge Ferreira em *tantas cores de diversos juizos.* Pela sua parte, escreve Francisco de Hollanda: «Tal é a Fortaleza de Mazagão, da qual o rei e o infante me encommendaram os desenhos e os modêlos; ella é a primeira praça bem fortificada que se construiu em Africa. É para lamentar que ella não fosse construida de *tijolo* como eu havia indicado ao rei e ao infante. Fiz o plano d'ella na minha volta da Italia e de França. (1547)» (2) Por esta importante referencia se vê o

(1) *Idem,* ib., fl. 3, v.
(2) Apud Raczynski. *Les Arts en Portugal,* t. I, p. 67.

tempo a contar do qual Jorge Ferreira começaria a escrever a *Aulegraphia;* n'ella se fala tambem do Infante Dom Luiz, distincto poeta dramatico, lyrico, e promotor da architectura militar em Portugal, como ainda vivo. Portanto podemos avançar que a *Aulegraphia* foi escripta antes de 1556. Eis a curiosa allusão: — «Pois que determinaes fazer aqui? — Querria assentar con el Iffante Don Luyz, cuja fama de magnanimo Principe, favorecedor de toda abilidad, buela por el mundo. = Sabey que em partes de sua real pessoa, condição real, animoso espirito e peito creador da virtude, que nada deve aos presentes: e eu fiador, que se vantaje aos passados, offerecendo-se tempo de se mostrar. — Por alla nombrada tiene. — Com justa rasão. — Yo le tengo hecho una obra en poesia, de quanto arteficio pudo imaginar-se. = Estes como são de se apegar ao melhor: em pondo olhos em Portugal, logo amarram suas esperanças no Iffante, que he a gema d'elle.» (1) Este dialogo passa-se entre um hespanhol aventureiro chamado Agrimonte, e um portuguez Germinio Soares; a allusão ao Infante Dom Luiz era da parte de Jorge Ferreira uma prova de respeitosa admiração; se o Infante Dom Luiz não estivesse vivo, o louvor não seria tão commedido e reservado. Na *Aulegraphia* tambem se louva Sá de Miranda como ainda estando vivo; e como a data da sua morte é 1558, mais se fortalece o periodo além do qual não avançamos.

(1) *Aulegraphia*, act. II, sic. 9, fl. 72.

Em vista de todos estes factos podemos agora interpretar a allusão de Dom Antonio de Noronha, que fixa o ultimo limite da composição da *Aulegraphia.* Na Advertencia da Comedia *Ulyssipo*, diz D. Antonio de Noronha, que Jorge Ferreira não chegou a imprimir a *Aulegraphia* por causa de um desgosto geral que houve n'este reino. Qual foi esse desgosto? Tem-se por aí asseverado que isto se refere á peste de 1569.

Em vista das datas que acima apresentámos, torna-se esta asserção inadmissivel. Eis as palavras de D. Antonio de Noronha: «A derradeira comedia que o Auctor compoz, foi a sua *Aulegraphia* cortezã, em que, cantando cygnea voce, como dizem, melhor que nunca, *a não imprimiu por um desgosto geral d'este reino, que n'ella se contará.*» Este desgosto geral do reino foi a morte prematura do principe Dom João, unico herdeiro de el-rei Dom João III, que segundo a tradição, *morreu de amores*, depois de um anno de casado com a princeza Dona Joanna de Castella. Basta lembrarmo-nos que foi ao Principe Dom João, que Jorge Ferreira dedicou a primeira comedia que escreveu, e que a elle tambem offereceu a comedia de *Bristo* o Dr. Antonio Ferreira. Por este tempo tambem Jorge Ferreira trabalhava no *Memorial dos Cavalleiros da Segunda Tavola Redonda*, aonde traz um romance com fórma culta á morte do Infante. (1) Mezes depois a princeza Dona Joanna deu á luz Dom Sebastião; é por isso que Jorge Ferreira escreve:

(1) Cap. XLVII.

Oh animosa princeza,
Quanto vos fica obrigado
Um *reino* que *destruido*
Por vós ficou restaurado. (1)

Não admira vêr Jorge Ferreira lamentar o reino como destruido pelo facto da morte do unico principe herdeiro; era esta a ideia geral do povo portuguez no seculo XVI; o monarchismo tinha desnaturado a verdadeira ideia da soberania nacional. O principe Dom João morreu a 2 de Janeiro de 1554, causando a sua morte uma sensação immensa; uns culpavam o rei por ter consentido no casamento precoce do principe, outros assustavam-se com a interrupção da dynastia, vindo o throno portuguez a ficar em poder de Castella. Todos os poetas lamentaram o tremendo desastre; do seu retiro no Minho, escreveu Sá de Miranda uma sentidissima elegia; (2) da sua solidão na India escreveu tambem o desgraçado Luiz de Camões; (3) pulsou o plectro ainda frequentando os estudos de Coimbra o Dr. Antonio Ferreira, (4) e Bernardes tambem chorou. (5) Apezar de tudo, a sua morte não foi tão sentida pelo povo como a do Principe Dom Affonso, filho de Dom João II, cuja desgraça ainda se repete nos romances populares dos Açores. A morte do principe Dom João merece-nos esta menção especial, como um

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. V, p. 52.
(2) *Obras* de Sá de Miranda, p. 272. Ediç. de 1677.
(3) Ecloga I, *Obras*, t. V, p. 1. Ediç. de Paris, 1815.
(4) Elegia I, *Obras*, t. I, p. 122. Ediç. de 1771.
(5) *Varias Rimas ao Bom Jesus*, p. 154. Ediç. de 1770.

dos protectores do theatro portuguez; podemos asseverar, que desde a sua morte nunca mais se renovaram os divertimentos theatraes no paço, a não ser na menoridade de Dom Sebastião, que se alegrava, mau grado dos jesuitas, com a representação de alguns Autos do velho e esquecido Gil Vicente.

Como acima vimos, Jorge Ferreira de Vasconcellos conheceu pessoalmente Gil Vicente e o seu theatro; é de notar que o typo do fidalgo pobre, que não escapou ao velho Plauto e ao erudito Nicolau Clenardo, tambem foi esboçado por Jorge Ferreira. Seria por ventura o theatro o que contribuiria para a promulgação das leis sumptuarias de 1539 e 1560? Na *Aulegraphia* confessa Jorge Ferreira ter-se servido de um modêlo castelhano, sem duvida a eterna *Celestina:* «De modo, feição, guisa, arte e maneira, porque abafemos a *copia castelhana*, que esta foi a fonte dos enganos do mundo, a mina de seus resabios, e o centro de seus escarceos...» (1) E adiante: «N'esta selada portugueza vereis varias differenças, e certeza que passam em uso e costume por estes bairos.» (2) Confessa tambem que segue o estylo comico moderno: «Cá de particular nada se trata, porquanto seria odioso e *alheyo do estillo comico moderno.*» Tal era a indole da comedia Italiana, baseada em typos abstractos. Como todos os poetas e fidalgos do seculo XVI, Jorge Ferreira de Vas-

(1) *Aulegraphia,* Prologo, fl. 2.
(2) Id., fl. 5, v.

concellos tambem era versado na musica; elle fala no alaude, que primeiro usou em Portugal Manoel Machado de Azevedo, e na *pavana*, dansa importada da côrte franceza: «Componedor puede tambien llamar-se el musico, que haze una union de bozes perfetas e imperfectas, sonantes y dissonantes, como dezimas, tercera, quarta, quinta, etc., que son buenas, y sonantes. Segundas, setimas, etc., que son dissonantes, y no las suffre la oreja, sinó que mescladas las dissonancias y consonancias, hazen la compostura de gentil melodia, y desto tambien algu se me entiende, quando se ofreciesse, y de un *laud* passar una *pavana*, y todo lo demas.» (1) Se nos lembrarmos, que Dom João de Menezes, Gil Vicente, Sá de Miranda, Manoel Machado de Azevedo, Jeronymo de Sá, Garcia de Resende, o Infante Dom Luiz e Jorge de Monte-Mór foram excellentes musicos, vê-se que era essa a educação do tempo, a que Jorge Ferreira tambem obedeceu, e que tanto influiu sobre o theatro nacional na forma dos *Vilancetes*, *Enseladas*, *Chacotas* e *Romances*.

No seculo XVI a actividade musical de Hespanha foi quasi toda sustentada por artistas partuguezes; como reacção, as trovas e cantares castelhanos eram recebidos na côrte com uma predilecção exclusiva. Foi Jorge Ferreira o que protestou contra esse despotismo; o que é para admirar, tendo seguido em poesia

(1) *Aulegraphia*, act. II, sc. 8, fl. 66. Tambem cita a *galharda*, a fl. 163, v.

lyrica a *velha eschola* hespanhola: «Somos tão incrinados á lingua castelhana, que nos descontenta a nossa, sendo dina de mayor estima, e não ha antre nós quem perdoe a hua *trova* portugueza, que muytas vezes é de vantagem das Castelhanas, que se tem aforado comnosco, e tomado posse do nosso ouvido, que nenhumas lhe soam melhor: emtanto, que fica em tacha anichilarmos sempre o nosso, por estimarmos o alheyo.» (1) Na *Aulegraphia*, escripta quando já estava definitivo o triumpho da *eschola italiana*, vê-se que Jorge Ferreira tambem renegou da eschola velha, que fôra a sua primeira affeição: «Eu, senhor, tenho minha *poesia nova*, e faço minha viagem *por fóra da rota de João de Lenzina*, e benzo-me da vitola dos antigos como de espirro: porque são musicas de fantasia sem arte, e *não alcançam o bem d'agora*, que tem furtado o corpo a idolatrias contemplativas quando lhe dizia: *En tus manos la my vida*, *Encomiendo condenado*, etc. e então logo morrem e vinham os *Testamentos*, os *Infernos do amor*, e tudo era ayre.» (2)

As consequencias d'esta apostasia da escola nacio-cional por Jorge Ferreira, (se attendermos á mutua aliança que se dava entre a musica e os romances populares, á grande voga que tinham as canções profanas, e á inauguração da nova fórma dramatica na Italia, a Opera, creada por Peri e Cacina,) foram nada

(1) Id. ib. fl. 66, v.
(2) Id. act. II, sec. 10, fl. 78, v.

menos do que retardar até ao reinado de D. João IV o apparecimento da Opera em Portugal. Em todos os livros d'este tempo se descobrem nos costumes as tendências que levavam a esta nova creação artistica. No livro *A Meditação em estilo metrificado*, impresso em Coimbra em 1547, se lê este facto importante: «E depois de ser empremida *(A Meditação)* mandou (o bispo de Leyria) a mi Joam barreyra empressor del Rey nosso sñor em esta catholica universidade que ajuntasse aa mesma meditação as seguintes trovas, porque lhe pareceram devotas e proveitosas *especialmente pera muytos religiosos e religiosas que sam grandes musicos e por falta de cousas spirituaes muytas vezes tangem e cantã cousas seculares e profanas.* Por isso os avisa e lhes roga que em logar das vaidades mundanas cantem e tanjam estas espirituaes e devotas. E porque o romance que aqui vay acharam apontado singularmente por *Badajoz musico del rey nosso señor.*» Este compositor é aquelle de quem diz Garcia de Resende na *Miscelanea:*

> O Cego, que gram saber
> No Orgam! e o Vaena,
> *Badajoz*, e outros que á penna
> Deixa agora de escrever.

No *Cancionero general*, impresso em Anvers por Martin Nucio em 1557, vem: «Comieçan las obras de *Badajoz, el Musico.*» (1) Pelas tres poesias que traz

(1) Fl. 291, v. a 293, v.

no *Cancionero* sabe-se que esteve em Genova. Badajoz, *musico* e *poeta!* que melhores condições para inaugurar a Opera moderna! Pela sua parte Pisador, Valderrabano, Fuenllana, Mudarra, Luiz de Milan e Salinas pondo em musica os romances populares! Depois de ter guerreado o theatro nacional de Gil Vicente, deve-se á influencia da *comedia classica* o ter impedido com o seu exclusivismo erudito a manifestação de essa nova forma d'arte, a Opera. Por fim Jorge Ferreira abraça a *eschola italiana*, abandona o verso de redondilha, metrifica no endecasyllabo, e faz um soneto; elle conhece os melhores exemplares da mais rica litteratura da Renascença: «Eu sou perdido pelo Petrarcha. Lassar il velo o per sole o per ombra, dona no vidi io, per che ne conoceste il gran dissio, che ogni altra voglia dentro al cor mi sgombra. =Sabeys, senhor, que me mata? a letra do Dante sobre a porta do inferno: *Voi che entrate lasciate speranse.*» (1) Isto justamente quando elle louva Sá de Miranda, e o eleva muito acima de Bascão e Garcillasso. (2)

Jorge Ferreira abraçou a renascença classica, mas conservou o sentimento nacional, principalmente nas suas Comedias; pela citação do *Pranto de Maria Parda*, vimos que o theatro nacional não lhe era desagradavel; é por isso que na *Aulegraphia* cita com louvor o poeta dramatico Antonio Ribeiro Chiado, tambem lou-

(1) Id. act. IX, sec. 2, fl. 127, v.
(2) Id. ibid. fl. 128, v.

vado por Camões: «*Xerales:* Torná por ella que concierto de razones. *D. Ricardo:* Isso é vosso? *D. Galindo:* Senhor, não: é do *Chiado. D. Ricardo:* Em algumas cousas teve vêa esse escudeiro.» (1) Assim temos o dizidor Chiado mencionado duas vezes, uma antes de 1546, e a segunda antes de 1554.

Resta-nos agora falar da morte de Jorge Ferreira; tem sido fixada em 1585, sem se apresentar fundamento; na advertencia de seu genro D. Antonio de Noronha, na edição da comedia *Ulyssipo* de 1618, se diz que a *Aulegraphia* ficára «da penna de seu auctor, e assi aprovada já e com todas as licenças para logo se poder imprimir.» Esta data não é muito plausivel, por que, tendo Jorge Ferreira frequentado a côrte de D. João II, teria morrido centenario. Depois da morte do principe Dom João, Jorge Ferreira acabou de compôr o seu *Memorial da Tavola Redonda;* na penultima scena da *Aulegraphia,* allude a este cyclo de aventuras, signal de que andava muito occupado com essas ficções; a sua novella foi dedicada a *el-rei* Dom Sebastião, por conseguinte sabemos com certeza que ainda em 1558 era vivo, e que provavelmente não sobreviveu á morte de seu filho em Alcacer-Kibir.

(1) Id. act. XI, sec. 2, fl. 126 v.

CAPITULO III

Dr. Francisco de Sá de Miranda

Comedias italianas conhecidas em Portugal.—A *Orphea* de Angelo Policiano tida na Peninsula como anonyma.—A comedia *Trophea*, de Bartholomeu Torres de Naharro e o caracter de D. Manoel.—Sá de Miranda conhece o theatro de Ariosto.—Imitação da comedia em prosa.—O theatro classico é protegido pela aristocracia.—Gil Vicente e Sá de Miranda representam a *commedia del'arte*, e a *commedia sustenuta*.—A comedia dos *Estrangeiros* escripta depois de 1523.—Referencia ao Cerco de Rhodes.—Sá de Miranda conhece a politica italiana.—Os *Autos* populares condemnados pelos cultistas classicos.—Ferreira considera Sá de Miranda como o innovador da comedia classica.—Os *Vilhalpandos* escriptos entre 1535 e 1537.—A tomada de Tunis, e a batalha naval de Toulon.—Luctas entre Carlos V e Francisco I.—O Cardeal Dom Henrique pede a Sá de Miranda as duas comedias para as fazer representar.—Decadencia do theatro causada pelo *Index Expurgatorio*.

A revolução feita por Sá de Miranda na poesia lyrica portugueza, ressentiu-se egualmente no theatro; como a fidalguia portugueza, obedecendo á sua influencia, abandonou a velha eschola hespanhola, o mesmo aconteceu com a comedia nacional, supplantada pela imitação da Comedia italiana, que se esqueceu do seu verso de redondilha, para moldar-se na forma em prosa. Antes de Sá de Miranda, havia Jorge Ferreira de Vasconcellos desamparado a redondilha popular, guiado pelo modelo eterno da comedia *Celestina;* mas foi Sá de Miranda o primeiro que compoz sobre os moldes classicos do theatro romano modificados pelos escriptores dramaticos da Italia.

No *Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVI* encontram-se varias comedias italianas, tão vulgarisadas em Portugal, que todos os *Index Expurgatorios* as condemnaram. Mais para assombrar é termos conhecido a primeira composição dramatica da Italia, talvez trazida para Portugal em tempo de Dom João II, a celebre *Orphea* de Angelo Policiano, composta em dois dias em 1483, a pedido de Francisco de Gonzaga, e representada em Mantua. A *Orphea* era vulgar tambem em Hespanha em 1534; d'ella diz Ticknor, que se ignoraria a sua existencia, se os *Expurgatorios* a não citassem; nem Ticknor, nem Moratin, descobriram que esta *Orphea* era o mais antigo melodrama da Italia, composto por Policiano. (1) No nosso *Index Expurgatorio* de 1624, prohibe-se a «*Orphéa*. Comedia assi intitulada.» (2) A comedia intitulada *Trinuzia*, do florentino Angelo Firenzuola, tambem foi conhecida em Portugal; junto d'esta andava outra comedia: *Ramnusia. Comedia assi intitulada, sem nome de Auctor, em Veneza, anno de 1550, como consta do fim, ou anda serparada ou com outra chamada Trinutia.* (3) A influencia da comedia italiana devia fazer-se sentir antes mesmo da viagem de Sá de Miranda á Italia; Bartholomeu Torres de Naharro era bastante conhecido em Portugal; nascido na fronteira portu-

(1) Ticknor, *Hist. da litt.* Epoca 2, cap. 7—Moratin, *Catalogo*, n.º 57.
(2) Op. cit. p. 165.
(3) Op. cit. p. 174.

guesa, a sua comedia *Trophea* foi escripta para elogiar el-rei Dom Manoel diante do papa Leão x, por occasião da embaixada de 1514, em que Tristão da Cunha levava a Roma as páreas das conquistas do Oriente. Extractamos de Ticknor a exposição da *Trophêa*: «o dialogo é insipido e dilatado, com episodios impertinentes, e toda ella vale pouco. Concluido o prologo ou introito, que se compõe de uns trezentos versos, entra a Fama, no primeiro acto, e annuncia que el-rei Dom Manoel ha ganhado mais terras com suas armas, do que descobriu o geographo Ptolomeu com a sua penna. Eis que este sae do inferno, mediante licença que diz ter recebido de Plutão, e apparece na scena, queixando-se do que disse a Fama em seu desabono, e depois de uma discussão bastante acalorada, Ptolomeu vê-se forçado a confessar, que a Fama tem rasão, e pela sua parte trata de ficar em bom logar.— No segundo acto dois pastores varrem o salão preparado para o rei, e um dos dois se assenta no throno e imita grutescamente o cura do seu logar, quando annuncia as festas ao domingo. Pouco depois brigam, e dizem pragas um ao outro, até que um pagem os accommoda, e os faz apressar a varredura e enfeitar a sala para a vinda do Rei.—O terceiro acto é occupado por um largo aranzel de um interprete, que vae nomeando um por um vinte reis do Oriente e da Africa, que se acham ali presentes sem darem palavra, se é bem certo que o interprete suppre todos, dizendo que estão promptos para se baptizarem e receberem as leis

do monarcha portuguez, o qual em tudo isto *guarda o mais profundo silencio.* — No quarto acto, o rei torna a occupar o seu throno, e recebe quatro pastores que apresentam uma raposa, um cordeiro, uma aguia e um gallo, explicando-lhe com um chiste a allusão politica e moral d'aquelles presentes; porém o rei permanece *tão mudo e impassivel,* como quando recebeu os vinte reis pagãos.—No quinto e ultimo acto, Apollo entrega á Fama uns versos compostos em elogio do Rei, da Rainha e do Principe, dando-lhe varias copias d'elles, para que as reparta pelos ouvintes. Um pastor tambem pede uma das copias, a Fama nega-lh'a, e sobre isto altercam. O Pastor enraivecido offerece-se para publicar pelo mundo as glorias do Rei, com tanto que a Fama lhe empreste suas azas. Esta consente, e ajusta-lhe as azas; o Pastor esforça-se por voar, mas cáe no chão e racha a cabeça; com isto e com um vilancico cantado entre todos, se acaba a comedia.» (1) Ticknor achava pouco merecimento a esta comedia; pelo contrario admiramos a grande verdade da *mudez d'el-rei Dom Manoel,* porque aproximamos o retrato que Span, na *Historia de Genova,* deixou de sua filha a Infanta Dona Beatriz; a soberba da Duqueza de Saboya, manifestada pela mudez e impassibilidade, era desculpada pelos genovezes com as palavras: *Que eram costumes de Portugal.* (2) Outra comedia de Bartholo-

(1) *Historia de la literatura española,* epoca I, cap. XX, p. 312.
(2) *Historia do Theatro portuguez,* t. I, p. 183.

meu Torres de Naharro foi em Portugal conhecida; era a comedia *Jacinta*, cujo titulo se conservou no *Index Expurgatorio de 1624;* (1) da sua intitulada *Propaladia*, se lê no mesmo *Index* a condemnação, não sendo das impressas em 1573. (2) A comedia *Josephina*, o *Auto do Duque de Florença* e «*Sergio, comedia assi intitulada em italiano*» mostram-nos que o theatro portuguez recebeu a primeira influencia italiana antes da viagem de Sá de Miranda, e que com a Renascença classica, mais se sujeitou a ella.

Na comedia dos *Estrangeiros*, composta por Sá de Miranda, se vê indicada a fonte por onde recebeu a tradição dramatica da Italia; elle cita Ariosto, e imita-o no seu typo do Doutor Petronio. De facto Ariosto foi um dos que primeiro compôz comedias *em prosa,* e elle proprio deu ao Duque Affonso I o risco para o theatro sobre o qual se representaram essas comedias. Este facto coincide com a permanencia de Sá de Miranda na Italia (1521-1526). O theatro delineado por Ariosto era magnifico, n'elle representavam os filhos das mais nobres familias, e até o principe Francisco, filho do Duque Affonso I, aí recitou em 1528 o prologo da comedia *Lena*. (3) A primeira comedia em prosa que appareceu no theatro da Italia foi, segundo Quadrio, a *Calandria*, do Cardeal Bibbiena; Tiraboschi

(1) Op. cit. p. 150.
(2) Op. cit. p. 169.
(3) Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, t. VIII, P. 3, p. 1295.

sustenta o contrario, dizendo que as comedias de Ariosto foram primeiramente escriptas em prosa, e que por 1498 devia ter sido escripta a *Mandragora*, de Machiavelli. (1) Por aqui se vê como Sá de Miranda poderia ser despertado pelo genio dramatico da Italia e pelos divertimentos aulicos da côrte do papa. Pela Dedicatoria dos *Estrangeiros* ao Cardeal Dom Henrique, Sá de Miranda dá a entender esta influencia italiana, principalmente de Ariosto: «que se não desculpasse de querer ás vezes arremedar Plauto e Terencio, porque em outras partes lhe fora grande louvor, (ex. na Italia) e se mais tambem lhe acoymassem a pessoa de um doutor, *como tomada de Ludovico Ariosto*, que lhes posesse diante os tres advogados de Terencio, dos quaes um nega, outro affirma, o terceiro duvída; assi que desde aquelle tempo já vem o furto, co nome de Doctor novo, barbaro e presumtuoso, como são muitos titulos, assi dos escriptores, como das obras dos nossos tempos, tão differentes do comedimento dos passados, como foy o de Philosopho dado a Pithagoras.» N'esta comedia, pedida a Sá de Miranda pelo Cardeal D. Henrique, depois de 1545, allude o poeta aos costumes de Italia, em que os principes e pontifices protegiam e acceitavam as composições dramaticas: «Pedir-lhe que empare estes *Estrangeiros*, como fazem os grandes principes, e de cujo emparo sómente confiam os que vão por terras alheias.»

(1) Op. cit. p. 1296.

Os costumes dos libértos romanos, representados nas comedias de Plauto e Terencio, acham-se reproduzidos nas comedias classicas de Sá de Miranda, de Jorge Ferreira de Vasconcellos e de Antonio Ferreira; em todas ellas ha mancebos gastadores, ruões e jogadores; á primeira vista, como imitadas directamente do theatro italiano da Renascença, parecem reproduzir os costumes devassos da Italia no seculo XVI, mas infelizmente n'esta parte ellas tem um caracter nacional; abra-se a Carta de Nicolau Clenardo, e aí se verá o retrato doloroso da mocidade portugueza contemporanea d'estes tres auctores dramaticos. Clenardo temia-se immensamente de que um seu irmão mais novo, que trouxera comsigo, se pervertesse entre a mocidade portugueza.

A renascença litteraria em Portugal veiu-nos quasi toda pela Italia, já por via das imitações hespanholas, ou directamente pela viagem de Sá de Miranda por Milão e Roma. A comedia portugueza, abandonado o verso popular dos *Autos* de Gil Vicente, veiu-nos tambem da Italia; n'este tempo são mutuas as influencias de todas as litteraturas; a França vem buscar á Hespanha o drama heroico de *capa e espada*, e ás companhias italianas pede os melhores typos comicos, que Molière perpetuou no seu Harpagon, Tartufo e Sganarello. Na tendencia erudita da Renascença do seculo XVI, os primeiros ensaios da comedia moderna foram traducções de Plauto e Terencio, recitadas no original latino pelos mais altos personagens, como o

Cardeal d'Este representando o *Phormion,* e ouvidas pelo papa Leão X, e por Carlos V, com grande enlevo. O espirito comico moderno lembrava-se bastante dos *fabliaux* desenvoltos, e nas comedias em lingua vulgar a graça desnaturava-se na grosseria deshonesta; tanto nas primeiras tentativas do genero na Italia, como em Portugal nos Autos de Gil Vicente, se encontram passagens impossiveis de conciliar com a etiqueta palaciana. Gil Vicente e Sá de Miranda, representam entre nós o estado da comedia, como ella se encontra na Italia. Existiram duas fórmas distinctas da Comedia; uma improvisada a capricho das companhias de actores, tendo já typos conhecidos, como Polichinello, Arlequim, Franca-Tripa, Spadachim, com certas intrigas feitas, e situações dramaticas ou molas, com que de repente improvisavam sobre qualquer circumstancia uma comedia de caractér. (1) Os actores que formavam a companhia, segundo os papeis que representavam sempre, Pantalão, Doutor, Scaramouche ou Pierrot, assim iam decorando phrases que depois, ao acaso da improvisação, combinavam em scena. Conforme agradavam, assim estes esboços eram passados á escripta, e d'aqui ficaram as mais celebres comedias intituladas *Commedias dell'Arte.* Gil Vicente, era actor

(1) «I commici studiano e si muniscono la memoria di gran ferragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e delirii, per haverli pronti all'occasioni; e loro studii sono conformici al costume de personaggi che loro representano.» (*La Supplica,* cap. VIII, de Niesolo Barbieri.)

nos seus Autos, e o fogo da inspiração diante dos vicios da côrte e dos seus inimigos, muitas vezes lhe faria dar largas ao improviso. No *Auto da Fama*, Gil Vicente traz dialogos em italiano.

A comedia regular, imitação do antigo, conhecida com o nome de *Commedia sostenuta*, era a transformação da scena improvisada em prosa escripta; assim succedeu ás peças de Ruzzante, conjunctamente auctor e actor, e ás mais afamadas do theatro italiano. É a esta classe que pertencem as comedias de Ariosto, do cardeal Bibbiena, de Machiavelli, Aretino, Francesco d'Ambra, Ludovico Dolce, Annibal Caro, e á qual se prendem tambem os *Estrangeiros* e *Vilhalpandos* de Sá de Miranda.

Das duas Comedias escriptas por Sá de Miranda, a dos *Estrangeiros* foi o primeiro ensaio, composto pouco depois da sua volta da Italia, e quando ainda frequentava a côrte. Pela Dedicatoria ao Cardeal Dom Henrique se vê, que elle a apresenta como a sua primeira tentativa: «Eu não vou pedindo salvo perdão; este, pelo proverbio grego, *é devido no começo das cousas.*» As duas Comedias de Sá de Miranda referem-se aos grandes factos politicos da primeira metade do seculo XVI, e é por elles que lhes restituiremos as datas da composição.

Nos *Estrangeiros*, se lê: «Quanto ha que partimos de Valença, *hiamos pera Rhodes*, nosso amo quisera encostar este filho áquella Religião, estando aqui esperando passagem, *vieram novas do cêrco.* Agora já dizem

mais da *tomada;* temos gastado muito tempo e o dinheiro todo.» (1) Por esta citação se vê que a comedia não podia ter sido escripta antes do *cêrco* e da *tomada* de Rhodes, que começou em 20 de Junho de 1522 e acabou em 20 de Dezembro de 1523, com a honrosa capitulação de Villiers de L'Isle-Adam, ultimo Grão-mestre d'essa Ordem. Quando em 1510, André do Amaral deu parte do commando da esquadra de religião a Villiers, para destruirem a frota do Soldão do Egypto levantada contra Portugal, concebeu contra elle uma emulação odiosa, de modo que quando Villiers de l'Isle-Adam foi eleito Grão-mestre de Rhodes, André do Amaral disse que elle seria o ultimo Grão-mestre da Ordem. Não se passou um anno, e logo Solimão cercou Rhodes com uma frota de quatrocentos navios, com 140:000 soldados, e 60:000 paisanos. Fechado em Rhodes, Villiers de L'Isle-Adam sustentou-se com 600 cavalleiros e 4:000 soldados, com uma coragem inaudita; até que afinal, sem gente, sem polvora e sem mantimentos, teve de capitular para salvar a população da ilha de uma medonha carnificina. Por esta breve narração se vê, que o facto do *cêrco de Rhodes* e *da sua tomada* occupava muito a attenção da Europa, e por ser questão actual, é que Sá de Miranda se refere a elle na sua comedia. A tomada de Rhodes era o pressagio negro do triumpho da invasão dos Turcos na Europa; era o problema que agitava todos os espiritos, e foi a

(1) Acto I, sc. 1.

sua brilhante solução que deu a Carlos V a universal popularidade. Portanto podemos affirmar, que a Comedia dos *Estrangeiros* foi escripta depois de 1523, talvez pela occasião do regresso da Italia; n'ella abundam as referencias ás revoluções politicas das differentes cidades italianas: «Aquella tão antiga e tão nobre cidade de Pisa..., he como posta por terra, pois perdeu a sua liberdade e os seus cidadãos espalhados pello mundo, antes que se verem servir aos Florentins, seus amigos.» (1) Este periodo encerra um conhecimento profundo da politica italiana, e ainda hoje serve de fórmula nas *Revoluções da Italia*, de Quinet: «Por pouco que uma d'estas republicas seja ameaçada por uma rival, ella se entrega gratuitamente a um senhor, que a defenda, como sua cousa. *Pisa*, Volterra, Pistoia, por odio a *Florença*, entregam-se gratuitamente e com todo o seu vigor aos allemães, Parma a Milão, Milão ao Imperador.» (2) No acto III dos *Estrangeiros* o Doutor Petronio continúa o seu monologo politico: «Ora quem viver verá tambem a *Florença* a sua pancada, que quanto mais vae crecendo, tanto será mais cobiçada.» Por este facto se vê que Carlos V ainda não tinha entrado em Florença; por tanto torna-se indubitavel o ter sido a comedia dos *Estrangeiros* escripta ao tempo da chegada de Sá de Miranda a Portugal. Em outra passagem refere-se a uma peste, que é prova-

(1) Acto III, sc. 1.
(2) Op. cit. p. 36.

velmente a de 1526, e falando de Roma não dá a entender que tivesse ainda acontecido o saque de 1527: «*Guido:* Não sabes que as duas partes de Florença são passadas com este seu Papa a Roma? *Petronio:* Não me fales n'aquelles clerigos tão ricos e tão ociosos, que eu não cuido que Deos com toda a sua paciencia os possa soffrer muito tempo. *Guido:* Contava mais *que dera em Roma a peste* em casa d'aquelle mercador Florentino, onde a menina estava, etc.» (1) No Prologo da Comedia dos *Estrangeiros*, Sá de Miranda quer restituir á Comedia o seu nome antigo, e censura aquelles que a tem escripto *em verso*, e lhe puzeram o nome de *Auto*. A censura referia-se directamente a Gil Vicente, e aos poetas da sua eschola; n'este tempo Gil Vicente acompanhava a côrte, distraindo-a com os seus *Autos* do terror da peste. O Prologo é feito por uma figura que representa a allegoria da Comedia, e diz: «sou uma pobre velha estrangeira, o meu nome é Comedia, mas não cuideis que me haveis por isso comer, porque eu nasci na Grecia, e lá me foi posto o nome por outras rasões que não pertencem a esta vossa lingua. Ali vivi muitos annos a grande meu sabor; passaram-me depois a Roma pera onde então por mandado da fortuna corria tudo. Ali cheguei a tanto, que me não faleceu um nada de ser Deosa: depois a grandeza d'aquelle Imperio, que parecia pera nunca acabar, todavia acabou. E assy como a sua queda foi

(1) Acto III, sc. 4.

grande, assi levou tudo comsigo, alli me perdi eu com muitas das boas artes, e ahi jouvermos longo tempo como enterradas, que já quasi não havia memoria de nós, té que os visinhos, em que d'uns nos outros ficara alguma lembrança, cavaram tanto que nos tornaram á vida, maltratadas porém e pouco para vêr. (*Renascença.*) Agora que já hiamos, como dizem, ganhando pés, sentiu-nos logo aquella nossa imiga poderosa que nos da outra vez destroíra, foi-se lá (*á Italia*) pôz outra vez tudo por terra. Bem entendeis que digo pela guerra imiga de todo o bem. (*De Carlos V e Francisco I,* 1521, 1527) Venho fugindo, aqui n'este cabo do mundo acho paz, não sei se acharei assossego. Já sois no cabo, e dizeis ora não mais, isto é *Auto,* e desfazeis as carrancas, mas eu, o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, que é mudar de nome. Este me deixai por amor da minha natureza, e eu dos *vossos versos* tambem vos faço graça, que são forçados d'aquelles seus *consoantes.* Eu trato de cousas correntes, sou muito clara. Folgo de aprazer a todos. Direis vós que não é muito boa manhã de dona honrada: e direis, que Portuguezes sois. Finalmente, a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam, quem al quizer não fale, e tirará de trabalho a si e a outrem. Muitas contas vos dou de mi logo de boa entrada; cuidaveis que não havia de trazer de molher senão o trajo? ora vistes que tambem trouxe a lingua, etc.»

O Prologo dos *Estrangeiros* é curiosissimo; primei-

ramente, Sá de Miranda faz a historia da *Comedia classica,* desde a sua origem na Grecia, como foi nacionalisada em Roma, e como a Italia a fez reviver na Renascença do seculo XVI; esta mesma ideia seguiu Jorge Ferreira no Prologo da *Ulyssipo*, escripta vinte annos mais tarde; no Prologo dos *Estrangeiros*, combate Sá de Miranda o theatro popular, e apoda a rudeza do nome de *Auto* dado ás composições dramaticas; fascinado com o esplendor da litteratura italiana, que observara de perto, vendo que prevalecia o uso da comedia em *prosa*, condemna o verso, com os seus *consoantes*, que eram um dos principaes caracteristicos dos Autos de Gil Vicente. Pelo tempo em que a Comedia dos *Estrangeiros* foi escripta, é de suppôr que ella tivesse sido representada nos divertimentos escholares da Universidade, e assim d'este modo chegaria ao Cardeal Dom Henrique a noticia d'ella para a pedir a seu auctor; e seria tambem uma d'essas que não davam vantagem ás comedias antigas, como dizia o Dr. Antonio Ferreira das que o precederam.

No Prologo da comedia de *Bristo*, o Dr. Antonio Ferreira refere-se indubitavelmente a Sá de Miranda, n'estas palavras: «não falo nos que o seguiram (a Livio Andronico) desde então até agora em Italia, *pois em nossos dias vemos n'este Reyno a honra e o louvor de quem novamente a trouve a elle*, com tanta differença de todos os antigos quanta he a dos mesmos tempos. Por que quem negará, que na pureza de sua lingua, na arte da composição, n'aquelle estylo tão comico, no de-

coro das pessoas, na invenção, na gravidade, na graça no artificio, não possa triumphar de todos?» (1) N'este periodo já se descobre a lucta que soffreu a introducção da comedia italiana, não só dos que preferiam os Autos populares, como da parte dos latinistas, que não queriam vêr a comedia antiga reduzida á forma vulgar.

A segunda comedia de Sá de Miranda, os *Vilhalpandos*, foi escripta quando elle vivia já retirado da côrte; no Prologo ha referencias a factos historicos, que ajudam a determinar a data da composição; fala-se da guerra de Tunis, em que figurou bastante o Infante Dom Luiz em 1535, e fala-se no segundo cerco de Diu succedido em 1537, sustentado brilhantemente pelo Governador Antonio da Silveira com seiscentos portuguezes; tambem allude á celebre aliança de Francisco I com Solimão, rei dos Turcos, em 1536, conseguindo por esse modo o obstar a invasão de Carlos V na Provença. Em vista d'estes factos, comprehende-se o que diz a Fama, que recita o prologo dos *Vilhalpandos:* «Quantos exercitos tenho eu só por mim desbaratados, quantas fortalezas rendidas, c'os meus medos? quantas defendidas co'as minhas esperanças? Sabeis de quantas manhas usei *estes dias passados n'aquella grande affronta de Dio?* Quando vos não pude espantar co's Turcos (80 galeras) espantei os Turcos comvosco. Em tempo em que vos tudo falecia, salvo o co-

(1) Comedia de *Bristo*, prologo, p. 2, ed. de 1771.

ração, *e agora em Tollão*, como me metti entre as gales dos mesmos Turcos, tantas que cobriam o mar. E ahi comecei de murmurar da gente nobre, que se juntava em Ceita ao parecer da primeira andorinha: e ellas desappareceram todas, que não sabiam já o dia nem a hora. Deixo *o que fiz em Tunes*, onde eu logo descobri aos contrarios quem era o verdadeiro capitão da gente portugueza, a que logo fez tremer aquella *barba roxa.*» Sá de Miranda dá a entender aqui a gloria que competia ao Infante Dom Luiz, na tomada de Tunis; porque tomada a Goleta a 14 de Junho de 1535, vinte oito dias depois da chegada da Armada, reuniram-se em conselho os capitães e só Carlos V e o Infante Dom Luiz foram de voto que se arremetesse contra Tunis. A este proposito lê-se nos *Annaes de D. João III*, por Frei Luiz de Sousa: «Tomada a Goleta em 14 de Julho, caminhou-se contra Tunis, levando cada homem de comer para quatro dias: fez suas defezas Barbaroxa; presentou batalha; e n'este dia andou o Iffante mui gentilhomem, caminhando com os seus portuguezes por onde vinha jugando toda a força da artilheria e parecia o maior peso dos inimigos.» (1) Amigo intimo do Infante Dom Luiz, tinha Sá de Miranda rasão para alludir a uma grande verdade, que o proprio Carlos V confessou em uma Carta a Dom João III: «no daxaré de dizir quanto contentamento tengo de aver conocido su persona (Infante D. Luiz) non solo por las calidades

(1) Op. cit., p. 390.

que ay nella, mas *por averme dado la vida con su compania:* pues ha tomado tanta parte del trabajo, que me ha hecho poder sufrir el que yo he tenido: y con tanta prudencia y esfuerço, quanto antes de agora tenia creido del.» (1) Com esta victoria de Tunis, obteve Carlos v o poder que o tornou senhor da Europa, pois se viu assim livre do pezadello das invasões dos Turcos. As duas comedias de Sá de Miranda referem-se a estes dois successos tão importantes da historia do seculo XVI, porque eram os principaes assumptos que occupavam as attenções; a acção de ambas ellas passa-se na Italia; o auctor declara nos *Estrangeiros:* «Vedes-nos em Palermo todos a salvamento.» E nos *Vilhalpandos:* «Nós estamos em Roma, n'aquellas duas casas, etc.» Pela sua leitura se vê que os costumes não são da sociedade portugueza. Sá de Miranda impressionara-se bastante d'essa vida sensual, durante os seis annos da sua permanencia em Italia. As duas comedias não têm a desenvoltura das comedias classicas italianas, que haviam dialogado os contos decameronicos; mas como n'ellas, os caracteres e os interesses são arremedos da intriga terenciana; os *Estrangeiros* versam sobre um filho dissoluto; o typo da *Celestina* hespanhola torna-se menos comico na imitação italiana; ha o espadachim, o industrioso, a mãe devota, a criada interesseira, caracteres vagos e indeterminados que se prestam a dialogos frios e desligados, em que o meri-

(1) Ibid. p. 394.

to unico está nas locuções vernaculas, que supprem com a sua côr pittoresca a falta de invenção. Como grande parte do repertorio italiano do seculo XVI, as duas comedias de Sá de Miranda tambem se referem ás guerras com os Turcos. Talvez que pela leitura d'essas comedias antigas se verifique se os *Estrangeiros* e *Vilhalpandos* são apenas uma imitação livre.

A Comedia dos *Vilhalpandos* foi escripta já na Quinta da Tapada, aonde Sá de Miranda vivia casado com Dona Briolonja de Azevedo. O Infante Dom Henrique, irmão de Dom João III, então Arcebispo de Braga, soube da existencia das comedias de Sá de Miranda, e mandou-lh'as pedir para serem representadas na sua presença. Isto se deprehende da Dedicatoria de Sá de Miranda: «No que V. A. *manda*, que se póde dizer mais? A comedia qual é, tal vae, aldeã e mal ataviada. Esta só lembrança lhe fiz á partida, que se não desculpasse de querer ás vezes arremedar Plauto e Terencio, porque em outras partes lhe fôra grande louvor...» Receiando que tomassem á má parte certas scenas da sua comedia, (e tinha rasão Sá de Miranda depois da interpretação da sua Ecloga *Andres*,) accrescenta: «A tudo isto houvera algum remedio, que era o do fogo, *mas ao mandado de V. A. o que farey? salvo obedecer,* etc.» Na *Vida* de Sá de Miranda por Dom Gonçalo Coutinho, se confirma o asserto: «inimitavel tambem na pureza com que falou em materias amorosas, que é de maneira, que até as duas Comedias que fez em prosa, que por rasão do estylo comico são mais

licenciosas, o Cardeal Dom Henrique, que depois foi Rey d'este Reynos, tão pio, tão zelador da Fé, e dos bons costumes, reformador das Religiões, Legado á Latere, Inquisidor Mór, não só lhas *mandou pedir* para as fazer, como fez, representar diante de si por pessoas que de pois foram gravissimos ministros, a que se achou presente entre outros Dom Jorge de Athayde Bispo de Vizeu, meritissimo Abbade de Alcobaça, do Conselho do Estado e Capellão mór del Rey, senão pouco depois de Francisco de Sá morto, porque se ellas não perdessem, as fez imprimir ambas em Coimbra, na fórma em que andam, e as tinha e lia muitas vezes.» Na Dedicatoria de Sá de Miranda, lê-se: *Ao Iffante Cardeal Dom Anrique;* mas como elle só tomou o capello de Cardeal a 16 de Dezembro de 1545, parecerá dever-se entender que o pedido seria feito depois d'este anno; o mais certo é ser-lhe posta esta epigraphe na edição mandada fazer pelo Infante ao livreiro da Universidade de Coimbra Antonio de Maris, em 1560 e 1561. A dedicatoria entende-se para ambas as Comedias, como se vê pelos titulos da impressão de Coimbra.

Para comprehender o motivo porque Sá de Miranda, quando já retirado da côrte e vivendo no remanso da Quinta da Tapada, se entregou á composição da comedia dos *Vilhalpandos,* é preciso, não esquecermos a sua intima amisade e parentesco com Manoel Machado de Azevedo, (1) e o grande uso de divertimen-

(1) *Historia do Theatro portuguez*, liv. II, cap. 9, p. 279.

tos dramaticos da provincia do Minho, que primeiro notou o Marquez de Montebello. Tambem no *Auto* representado na recepção do Infante Dom Luiz no solar de Crasto, depois do anno de 1523, tambem se figurou um combate entre Cavalleiros de Rhodes e os Turcos; o irmão de Manoel Machado de Azevedo representava de Villiers de L'Iste-Adam. Foi no seio d'esta familia que Sá de Miranda passou o resto de seus dias.

As comedias de Sá de Miranda foram immensamente apreciadas pelos eruditos do seculo XVII. Manoel Severim de Faria, nos *Discursos varios politicos,* as considera como verdadeiros modellos no genero comico: «Porem a tudo excede o estilo comico, a que os antigos chamaram *togato,* de Francisco de Sá de Miranda, que foi o primeiro que na nossa lingua portugueza o descobriu com geral admiração de todos.» Apesar da graça, brevidade e decoro, que Severim de Faria lhes achava, as duas Comedias foram incluidas no *Index* de 1624. Tendo combatido o theatro nacional, por seu turno o theatro classico tinha de ser annullado tambem pela Censura religiosa.

CAPITULO IV

O Dr. Antonio Ferreira

A educação classica de Ferreira. — Imita as comedias italianas, e inspira-se directamente das tragedias gregas. — Conhece Trissino, como se vê pelo uso que fez do verso solto. — A comedia de *Bristo*, representada na Universidade em 1553.— Lucta do Theatro classico e da eschola nacional.— *Magallio* personificação de Camões. — O Theatro dos Jesuitas. — Frei Luiz de Souto Mayor estuda Gil Vicente. — Caracter da comedia classica na Renascença. — Relações entre a comedia grega e a comedia italiana. — As *hetairas* e as cortezãs. — O *miles gloriosus* e o fanfarrão. — Imitação da comedia em prosa. — Como se tentou reproduzir o iambo latino. — Exposição das comedias do *Cioso* e *Bristo*.—A comedia motoria.— Os *Adelphos* de Terencio imitados por Sá de Miranda e Ferreira. — O theatro tragico: traducção do *Agamemnon* de Sophocles em 1555. — Traducções portuguezas de Seneca. — A tradição dos amores de Inez de Castro em Coimbra. — Ferreira escreve a tragedia de *Inez de Castro*. — Plagiario da *Nise Lastimosa* de Bermudez. — Opinião de Martinez la Rosa. — Analyse da tragedia de Ferreira.

Quando ainda o theatro classico não estava admittido em Portugal, escreveu Sá de Miranda, no seu primeiro ensaio: «Estranhaes-me, que bem o vêjo, que será? que não será? que entremez é este? foy grande dita que não apodaes já, *mas não hade falecer quem me arremede.*» (1) Competia ao Dr. Antonio Ferreira tornar verdadeiro este presentimento, pela sua completa educação classica e pelo respeito por Sá de Miranda. Antonio Ferreira conhecia perfeitamente a lingua gre-

(1) *Estrangeiros*, Prologo.

ga, como se vê pela traducção da elegia do *Amor perdido* de Anacreonte, por outra de Moscho, e por alguns epigrammas da *Anthologia*. Os divertimentos escholasticos renovados na Universidade com a vinda de Buchanan para Coimbra, e o costume de escrever e falar em latim, abriram-lhe uma communicação directa com os monumentos do theatro classico. Ferreira ensaiou-se na Comedia e na Tragedia; a perfeição que attingiu n'esta fórma heroica da arte dramatica, prova que não se inspirou só da leitura de Seneca, como fizeram os tragicos do seculo XVI; foi á fonte genuina, estudou em Sophocles e Euripedes; porém na comedia não teve a mesma liberdade de espirito. A Comedia foi a sua primeira tentativa; contava apenas vinte quatro annos, quando escreveu a comedia de *Bristo*. Conhece-se que elle admirava todas as representações que se haviam feito na Universidade antes da sua tentativa: «n'esta Universidade... onde *pouco antes* se viram outras, que a todas as dos antigos ou levam ou não dão vantagem.» Qual a natureza d'estas comedias que Ferreira tanto preconisa? Pela influencia que exerceram na comedia de *Bristo* se conhece, que eram imitações directas do theatro italiano; e que entre essas imitações se devem contar os *Estrangeiros* e *Vilhalpandos* de Sá de Miranda, como se deprehende d'esta passagem: «não falo nos que o seguiram *até agora em Italia*, pois *em nossos dias vemos n'este Reyno* a honra e o louvor de *quem novamente* a trouve a elle, com tanta differença dos Antigos, quanta é a dos mesmos tempos.» Os

costumes e interesses das Comedias de Ferreira são os mesmos da comedia erudita italiana; sempre o medonho pezadello da invasão dos Turcos, sempre o galante devasso, o fanfarrão, as alcayotas, e com uma accentuação ainda mais italiana, o que faz crêr que Ferreira talvez as traduzisse de algum d'esses escriptores da Renascença. Se nos lembrarmos de que elle proprio confessa, que escreveu a comedia de *Bristo* em ferias furtadas ao estudo, e *como cousa de poucos dias ordenada,* vê-se que aos vinte quatro annos o mais que poderia fazer em tão curto periodo seria uma traducção; de mais, aí se fala constantemente dos Cavalleiros de Rhodes, e da Ilha antes de ser tomada, o que accusa uma comedia antiga, mais proxima d'esse facto passado em 1523, do que uma comedia original composta em 1553, quando já a opinião se agitava com outros interesses.

O que levaria Antonio Ferreira a encetar a vereda dramatica seriam as festas que na Universidade de Coimbra se fizeram pela occasião do casamento do principe herdeiro Dom João com a infanta Dona Joanna, filha de Carlos V. A preferencia pela fórma dramatica, abstraíndo da influencia exercida pelos passatempos academicos, seria devida ao saber-se que o Principe Dom João era grande protector do theatro, e que accolhera a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Antonio Ferreira celebrára o casamento do Principe Dom João com Dona Joana na Ode II, a sua primeira composição em *verso solto.* Este facto, que nos

*

mostra a parte que tomara no regosijo publico, revela ao mesmo tempo quanto estava sabedor da litteratura italiana, e que teve conhecimento do celebre Trissino, que foi o primeiro que na Italia innovou o verso *sciolto.* Tem-se attribuido a innovação do verso solto a Rucellai, com quem Sá de Miranda tratou no tempo da sua viagem á Italia; mas o proprio Rucellai na dedicatoria do poema didactico *L'Api* a Trissino, lhe diz: «Vós fostes o primeiro que vulgarisou esta maneira de escrever em versos de lingua materna *sem rima.*» Sabe-se que a comedia de *Bristo* foi escripta por occasião das festas do casamento do Principe, porque Antonio Ferreira lh'a dedica como composta em seu serviço.

Pelo Prologo de *Bristo* conhece-se que existia uma grande lucta entre a *eschola nacional* e a *eschola classica,* sendo o primeiro campo de batalha o theatro. A tradição nacional não acabara em 1536 com a morte de Gil Vicente; outros adeptos o seguiram e propagaram a fórma popular do *Auto;* Affonso Alvares, Antonio Prestes, Chiado e muitos anonymos exploravam a veia comica servindo-se unicamente da redondilha. Os poetas sectarios da eschola italiana queriam a linguagem da prosa. Este combate começou antes de 1523; n'este anno escreveu Gil Vicente a farça de *Inez Pereira* para provar a «*certos homens de bom saber*» que tambem sabia inventar. No Prologo da Comedia dos *Estrangeiros,* que allude a successos de 1523, (tomada de Rhodes) condemna-se a fórma do *Auto,* e fala-se com uma compaixão despresivel da linguagem em

verso. Jorge Ferreira, procura abrigar a sua primeira composição dos censores malevolentos offerecendo-a ao principe Dom João, e pela sua parte Antonio Prestes sustenta a eschola nacional apostrophando no *Auto da Ave Maria* contra o grande interesse que se ligava aos livros e cousas de Italia. Quando Antonio Ferreira escreveu a sua primeira comedia, ainda a lucta entre o theatro classico e nacional estava accesa; no Prologo diz: «não extranharei o rir d'este, o murmurar d'aquelle, o praguejar d'aquelle outro. Com estes ainda se podia passar; mas ha ahi uns colericos tão arrebatados, que, *como acham uma cousa fóra do seu gosto, não querem soffrer as outras*, tão cegos na rasão, que lhes não lembra, que são os gostos diversos, e o que a elles não apraz, póde aprazer a outros. Com estes taes me não ponho em juizo, sómente sou aqui vindo pera outros a que a natureza deu as condições mansas, os juizos livres, as tenções bem inclinadas. Estes julguem se é vicio querer cada um seguir com suas forças as cousas que bem parecem, principalmente esta que antigamente foi tida em tanta conta.» E prosegue falando d'aquelle que primeiro introduziu em Portugal a Comedia que renascera na Italia, trecho importante, que transcrevêmos e a que por vezes nos temos referido. Até que conclue: «Ora sendo a cousa em si tão boa, seguida de varões prudentes, authorisada pela antiguidade dos tempos, *e agora finalmente vista e aprovada com egual consentimento e espanto n'esta terra,* não sei quem em boa rasão terá a mal quem a quizer se-

guir e mais com tão boa guia.» Por estas palavras se conhece até aonde se prolongou a lucta que estava travada entre a comedia classica, introduzida por Sá de Miranda, e o theatro popular dos continuadores de Gil Vicente. Como Sá de Miranda, tambem considerava os Autos populares informes e grosseiros; por isso diz, no citado Prologo de *Bristo:* «O Author tomará por grande honra satisfazer a poucos.» Ironia pungente, contra os que lisongeavam os ouvidos do povo com a redondilha salgada e facil, e ás vezes obscena. Pouco tempo antes, havia Camões escripto tambem durante a frequencia da Universidade o seu Auto dos *Amphytriões*, e talvez representado egualmente nas ferias escholares; a tradição classica achava-se tratada por elle com uma falta do respeito que se impunha a tudo quanto era antigo, e ao mesmo tempo na fórma faceta da redondilha de Gil Vicente. É natural que Ferreira se referisse no principio do seu Prologo a Camões, que então estava em caminho da India. O Visconde de Juromenha, (1) acha na Ecloga III de Ferreira umas allusões que comparadas com a Carta IV de Bernardes, levam a crêr, que fosse Camões o poeta ali deprimido. Eis os citados versos:

> Pastores, coroay, que vae crescendo
> Este novo poeta, de hera e flores;
> E *Magallio* de inveja estê morrendo
> Que a todos para si rouba os louvores.
> . . . .

(1) *Obras de Camões*, t. I, p. 515.

A quem, Sá, te ama, nunca Apollo negue
Seu divino furor, com que te cante,
E rompa-se *Magallio*, rompa e *cegue*
E de meus versos lá entre si se espante.
— Ó rustico *Magallio* sem brandura,
Nunca som doce em teus versos sôe,
Magallio peito de cortiça dura,
Todo o bom sprito atráz te deixe e vôe. (1)

Camões quiz-se deixar ficar atraz, e nas suas comedias continuou a seguir a eschola nacional com uma especie de acinte calculado, como quem tinha em pouco esses *bons spritos* que abraçaram cegamente a comedia italiana. N'esta lucta, o theatro nacional tinha de ficar vencido, porque a comedia classica achou logo uma grande sympathia entre os eruditos, os dignatarios e o partido clerical.

A Comedia classica era uma como composição aristocratica; assistiam a ellas, quando se representavam pelos escholares, os principes e altos personagens, que ás vezes desempenhavam alguma parte. Jodelle representou diante de Henrique II no palacio de Reims; o Cardeal Dom Henrique, successor de seu sobrinho Dom Sebastião, quando era ainda unicamente a suprema authoridade ecclesiastica de Portugal, mandou pedir a Sá de Miranda as suas Comedias para serem representadas na sua presença.

O Cardeal Infante seguia n'este gosto a educação jesuitica; de facto nos seculos XVII e XVIII, quan-

(1) *Poemas Lusitanos*, t. I, p. 168.

do as fogueiras da Inquisição tinham completamente abafado o genio nacional, a alegria, a expansão e por conseguinte a creação dramatica, foram os jesuitas os unicos que entre nós se entretinham a fazer representar pelos seus escholares as tragedias de Seneca, Plauto e Terencio, bem como a vida dos Santos dialogada em latim, nas grandes festas da Companhia. Abundam em todas as bibliothecas os exemplares d'este genero. Ás vezes os personagens eram allegorias e abstracções, como o *Supino,* o *Gerundio,* os *Preteritos,* os *Nominativos,* declamando em rotundos endecasyllabos versos syntaxicos, em que se debatiam as polemicas alvarísticas. «No seculo XVII e XVIII, diz Victor Fournel, foram principalmente os Jesuitas que recolheram este antigo uso, para o continuar, apropriando-o ao seu modo de educação. Tinham por costume, em certos dias, fazer representar a comedia aos seus discipulos sobre um theatro interior. A *Ratio Studiorum* auctorisava taes divertimentos com certas condições que não eram sempre strictamente observadas. Finalmente, outras congregações religiosas seguiam tambem o mesmo exemplo...» (1)

Francisco Soares Toscano, no *Parallello de Principes e Varões illustres*, traz uma anecdota do celebre theologo dominicano Frei Luiz de Souto Mayor, em que mostra quanto o frade se entregava á leitura de Autos e Comedias: «Frei Luiz de Souto Mayor, da

(1) *Curiosités théatrales*, p. 77.

Ordem dos Pregadores, Lente de Escriptura em Coimbra, e grande letrado e mui douto, e não menos nobre por geração... *lia ás vezes Autos portuguezes*, e que em particular um dia que tinha um de Gil Vicente na mão, (que em seus tempos foi muito celebrado,) lhe perguntaram que fazia? e para que lia semsaborias de Gil Vicente? Respondera a sentença do Poeta: *Aurum colligo ex stercore.* Dando a entender que n'aquelles Autos havia tambem sentenças e dittos de consideração que tirar e apprender.» (1) Esta predilecção de Frei Luiz de Souto Mayor, era um resto de amisade pela vida escholastica, que a austeridade canonica não tinha obliterado. Mas d'estes ensaios academicos que tanto contribuiram para a implantação do theatro da Renascença em Portugal, mais contribuiram para a sua decadencia quando de allegoria em allegoria vieram a descambar n'essa fórma insipida e esteril do *Elogio dramatico.*

O caracter da comedia classica da Renascença moderna conforma-se de tal modo com as creações gregas e romanas, que se não deve considerar a sua mutua homogeneidade sómente como uma reconstrucção erudita, mas com um resultado de um estado social da Europa do seculo XVI, analogo ao da sociedade grega no tempo dos soberanos macedonios, depois da perda da sua liberdade politica pela batalha de Cheronêa. Como Athenas, a Italia tambem estava florescente e

(1) *Parallel.*, p. 141.

rica, mas a vida burgueza já se não embaraçava com as invasões imperiaes e com as traições do papado; o seu cosmopolitismo, a descrença, e o egoismo de uma existencia sensual, constituiram um meio adequado para se transplantarem os typos da comedia grega e romana, como o parasita, o fanfarrão, o alcoviteiro e o escravo. Menandro secularisára a poesia grega, separando-a dos velhos symbolos theogonicos, e substituindo os dogmas por uma moral facil e de bom senso; na Europa moderna foi tambem esta tendencia secularisadora que fez lavrar repentinamente e por toda a parte a Reforma. Até em Portugal foi o theatro a unica fórma de arte que propagou as idêas de secularisação. Mas entre a comedia classica e a comedia da Renascença existe uma relação tradicional conservada pelos eruditos; é essa que procuramos fazer sentir. O resto do espirito heroico da Grecia, depois da batalha de Cheronêa não desappareceu totalmente; reconcentrou-se como um ultimo lampejo nos guerreiros vagabundos, que se tornaram, como os heroes depois da morte politica de Italia, simples *condottieri;* o bom senso e subtileza atheniense ficou nos burguezes sedentarios, que se riam das argumentações das escholas dos philosophos e rhetoricos, e procuravam tornar a vida uma commodidade agradavel. Os pequenos accidentes da vida social começaram a occupar mais as attenções; em vez da gloria calculava-se o interesse, em vez do assombro queria-se o riso. O amor perdeu a sombra de fatalidade e de contagio que atacava as

Saphos, as Pasiphes e Biblis, tornou-se um sentimento de egualdade humana, uma communicação, um motivo de sociabilidade; a Europa do seculo XVI depois de ter assistido ás *côrtes de amor* dos Provençaes e aos devaneios do mysticismo religioso, chegou a este mesmo estado sentimental na Renascença. A vida recatada da mulher atheniense era adoptada tambem pela burguezia; recolhida na obscuridade domestica, com uma educação bastante para dirigir o arranjo da casa, alheia ás preoccupações dos negocios publicos, a mulher mais perfeita era, segundo Pericles, a que menos désse que falar de si em bem ou em mal. (1)

É por isso que nem nos fragmentos das comedias de Menandro, nem nas comedias dos seus imitadores apparecem intrigas de amor com as donzellas athenienses; se essas situações se dão, nunca é por um meio normal, é sempre por uma perturbação das conveniencias sociaes em alguma *pervigilia,* ou porque a donzella se acobertou com a mascara de escrava ou de *hetaira*. Na comedia da Renascença, o typo da *hetaira*, rebaixou-se um pouco mais e tornou-se a *corteggiana,* typo que se encontra em todas as comedias do Sá de Miranda e Antonio Ferreira. Pela organisação da sociedade burgueza de Athenas que acabamos de vêr, é que se explica como a comedia grega se occupa sempre de relações entre mancebos e *hetairas;* as donzellas atticas continuavam a viver recatadas em uma respei-

(1) Ottfried Muller, *Hist. de la Litt. grecque,* t. I, p. 358.

tosa domesticidade; as *hetairas,* geralmente estrangeiras ou libertas, tinham maneiras elegantes e uma certa educação para seduzir a mocidade; era a mulher publica sem a degradação e infamia da sociedade moderna. Os paes de familia não approvavam estes concubinatos; é então que os escravos se tornam confidentes, que entretêm as relações mal vistas, em que revelam a sua argucia, a indole interesseira, o seu genio nivelador e democratico. Ha uma *hetaira* que resiste; o escravo compadecido do mancebo põe-se em campo, e descobre a traça de a trazer aos braços do seu joven senhor. O parasita é outro typo original da comedia atheniense; na comedia da Renascença é o bobo feito cidadão depois da ruina da sociedade feudal, que se sente sem actividade industrial, e transporta a ociosidade da côrte para o seio da familia; expõe-se a todos os lances, á irrisão, a maus tratamentos, comtanto que o deixem comer sem trabalhar. Os poetas comicos tiraram immenso partido d'este typo, susceptivel de representar todos os interesses pela sua egualdade civil e ao mesmo tempo capaz de pôr em acção todos os recursos, de se prestar a todas as degradações pela escravidão da barriga. A este mesmo typo andava tambem junto o fanfarrão, o *miles gloriosus* da comedia romana, o cavalleiro da triste-figura, o *Espadachim* e *Matamoros* da comedia da Renascença, que se gaba das suas façanhas em Rhodes, e de centos de batalhas contra os Turcos; como o fanfarrão da comedia grega, é tambem enganado pelo parasita, como se vê na comedia de

Ferreira, em que *Bristo*, logra o soldado Montalvão e o Cavalleiro Anibal.

A comedia romana é fundada sobre estes moldes, não como uma imitação culta, feita segundo os principios litterarios, mas como uma cousa que se repete por *moda,* como qualquer monomania da actualidade. No principio d'este seculo, deu-se um phenomeno egual com o theatro francez do ultra-romantismo. Companhias de actores gregos andavam pelas cidades da Italia representando as comedias de Menandro, de Diphilos, de Philemon, na mesma lingua em que as representavam em Athenas e nas cidades gregas da Asia. Livio Andronico fez o mesmo que os escriptores da Renascença italiana: teve coragem para representar a comedia grega na lingua latina, do mesmo modo que os italianos na lingua vulgar. N'este phenomeno litterario não se deu nem a traducção das comedias gregas, nem a imitação; foram escriptas sob a influencia directa da civilisação grega, como hoje se acceita um divertimento parasiense. (1) A *comœdia palliata* é toda fundada nos pequenos interesses, na sociabilidade facil, nas relações politicas da sociedade atheniense no tempo dos dominadores macedonios. Plauto traduz e imita os comicos gregos, temperando a graça ao gosto romano, a desenvoltura substituindo a ironia attica; Terencio põe em pratica o costume dos comicos roma-

(1) Opinião de Ottfried Muller, *Hist. de la Litt. grecque,* t. II, p. 456. Seguimol-o n'esta interpretação.

nos, a *contaminatio*, fundindo em uma só duas comedias, como no *Eunucho* e nos *Adelphos*.

Quando começou a Renascença do theatro, representava-se na Italia as comedias de Terencio e de Plauto na lingua latina; foi preciso um esforço que só tem os periódos de innovação, para dar á comedia a linguagem vulgar. A Academia dos Rozzi de Senna escrevia as suas comedias nos dialectos populares. Estava dado o passo mais difficil; o espirito creava á sua vontade fazendo falar aos typos comicos greco-romanos a bella e pittoresca expressão da plebe, cheia de pragas, de anexins, de metaphoras caprichosas e de locuções intraduziveis. Com os olhos no theatro de Plauto e Terencio, não se atreviam os eruditos italianos a abandonar o verso usado pelos classicos; no servilismo da imitação debalde procuravam na poetica das linguas neo-latinas um verso que reproduzisse o iambico, que usaram os comicos latinos para a linguagem familiar. Boiardo experimentou a *terza rima;* Ariosto julgou approximar-se mais, empregando o endecassyllabo *sdrucciolo;* Alamani serviu-se do *sdrucciolo* de dezeseis syllabas; Trissino inventou para resolver o problema o *verso sciolto,* até que a final desesperaram da imitação e abraçaram a linguagem da prosa. A tradição antiga ficou quebrada; assim a comedia da Renascença tornou-se pouco a pouco popular. Machiavelli, Ariosto, o Cardeal Bibbiena fazem acceitar a prosa como a verdadeira linguagem do theatro classico. A *Calandria* é em prosa e imitada dos *Menechmes*

de Plauto; os eruditos no meio da sociedade burgueza do seculo XVI, reproduziam insensivelmente a comedia grega, do mesmo modo que os jurisconsultos italianos de seculo XIII fizeram renascer o direito romano, pela homogeneidade da vida social, que ajudava a comprehender a reconstrucção scientifica e artistica. Na comedia italiana o Parasita é o padre, o ambicioso que se mette em um banho para vir a ser cardeal. Nas côrtes desenvoltas de Leão X, de Urbino, de Carlos V, de Francisco I, de Henrique VIII, os escriptores dramaticos obedeciam á mesma exigencia que levava os comicos romanos a reproduzirem diante dos senadores a sociedade atheniense. O gosto pela antiguidade tornára-se uma moda, um fanatismo; o theatro era uma das fórmas da opulencia. Foram estas circumstancias que embaraçaram a manifestação do theatro nacional. A Hespanha libertou-se do theatro classico pelo seu catholicismo e pelas tradições cavalheirescas; a Inglaterra pelo seu genio saxonio exagerado e violento. Portugal não pôde mais libertar-se.

Pela exposição do enredo das Comedias de Ferreira, se conhece que ellas são traducções das primeiras comedias da Renascença italiana. Eis o entrecho da Comedia de *Bristo:* Leonardo e Alexandre são dois mancebos galanteadores que tem amisade, e que estão destinados por seus paes para casarem com as irmãs um do outro. Leonardo não quer obedecer á vontade de seu pae, e não estando disposto a casar com a irmã de Alexandre, apaixona-se por uma rapariga pobre,

chamada Camilia, que vive em companhia de sua mãe Cornelia. A primeira scena de *Bristo* começa pela confidencia de Leonardo a Alexandre, dizendo que não póde casar-lhe com a irmã, porque ama Camilia. Roberto, pae de Leonardo afflige-se immensamente ao saber esta resolução de seu filho. Alexandre, que a principio procurava dissuadir o amigo dos seus amores, para não desobedecer ao pae, logo que viu Camilia apaixona-se tambem por ella. N'isto apparece Anibal, Cavalleiro de Rhodes, typo completo de espadachim, que apesar de velho procura galantear tambem a Camilia. No meio d'estas pertenções dos dois namorados, Leonardo e o Cavalleiro de Rhodes, anda *Bristo,* typo masculino da Celestina hespanhola. Anibal é acompanhado sempre por Montalvão, soldado, typo de matamouros, é sempre enganado por Bristo. Este alcaioto promette ao cavalleiro levar-lhe a encantadora Camilia, e em vez d'ella, leva-lhe de noite uma mulher solteira chamada Licisca para enganal-o; são encontrados no caminho por Alexandre, que os polêa com pancadas. O namorado Leonardo casa com a recatada e pobre Camilia; o pae fina-se de tristeza por não o ter casado com a irmã de Alexandre, filha de Calidonio. N'isto volta da India Pindaro, muito rico, com seu filho Arnolfo; reconhece que sua mulher Cornelia se comportou sempre honestamente, e approva o casamento de sua filha com Leonardo. De pobre que era até ali Camilia, encontrou-se immediatamente rica, e para que a filha de Calidonio não ficasse sem noivo, casa com

Arnolfo, casando tambem Alexandre com a irmã de Leonardo. — Até aqui o enredo simples da comedia, difficil de comprehender entre tantos dialogos derramados e monologos discursivos. A comedia é visivelmente traduzida; ali se vê o anexim italiano: «Quantas mais leis, mais bulras, mais roubos, mais malicias. *Assi diz o rifão italiano.*» O typo do Cavalleiro de Rhodes, tambem não podia ser inventado por Antonio Ferreira; no seu tempo já não existiam esses Cavalleiros, que se chamavam de Malta. Os nomes dos personagens tambem nao são communs em Portugal: Bristo, Pinerfo, Calidonio, Licisca, Cornelia, Arnolfo são nomes privativos do theatro italiano. Apesar da difficuldade da leitura da Comedia de *Bristo,* ella é muito superior ás forças de um rapaz de vinte quatro annos, e pela sua extensão se vê que não podia ser ideada e escripta em poucos dias, como o confessa Ferreira. A segunda Comedia que escreveu, intitula-se *Cioso;* a scena passa-se em Veneza; os nomes dos personagens accusam positivamente um original italiano. Porcia, Octavio, Livia, Clareta, Ardelio, Janoto, Valerio repetem-se constantemente nas comedias italianas. Eis o entrecho do *Cioso:* Julio é um velho casado com uma menina chamada Livia; mas apesar de sua honestidade, tral-a sempre fechada, dizendo que a luz do sol se fez para os homens, e a da candeia para as mulheres; Livia tinha amado um mancebo portuguez chamado Bernardo, que viera viajar á Italia e se namorára d'ella em Veneza. Apesar d'este extremo rigor o cioso

Julio passava as noites na crapula; para Bernardo poder entrar em casa do cioso, arranjou-se-lhe a elle ficar fóra de casa uma noite com a *cortezã* Faustina. A scena de Julio recommendando a Bromia, cuvilheira, que não abra a porta a ninguem, nem mesmo a elle, é bastante engraçada. Julio partiu para casa da dissoluta Faustina, e Bernardo pouco depois veiu conversar ácerca dos seus antigos amores com Livia. Por uma desordem levantada em casa de Faustina, Julio voltou para traz; bateu á sua porta e Bromia vem á janella saber quem bate. Esta scena é engraçadissima, e ainda hoje de um grande effeito comico. (1) Emquanto Julio vae d'ali queixar-se a casa do sogro, Bernardo tem ensejo de saír dos braços de Livia, e ao outro dia Julio regressa ao seu lar, completamente mudado de genio, e d'ali por diante dá a sua mulher uma liberdade excessiva, não menos perigosa do que a antiga aperreação. A comedia acaba com este desfecho alegre, e com o reconhecimento de Bernardo, que um velho Aio Ignacio andava procurando, com seu irmão Octavio, que em pequeno fôra roubado pelos piratas, e vendido em Veneza por uns francezes. O typo d'este genero de Comedias partiu da *Calandria* de Bibbiena e da *Mandragora* de Machiavelli; Sá de Miranda mostra ter conhecido as comedias de Ariosto, que são a *Cassaria*, os *Suppositi* escriptas na sua primeira mocidade, a *Lena*, o *Nigromante* e a *Scholastica;* o typo do Doutor

(1) Acto IV, sc. 6.

Petronio, que Sá de Miranda accusa ser de Terencio, já imitado por Ariosto, e roubado por muitos authores, encontra-se na *Trinuzia* de Fierenzuola, o doutor Rovina, tambem imitado da *Calandria* de Bibbiena. Na Comedia de *Cioso*, á maneira das comedias italianas, Ferreira fala nos Turcos, nos reconhecimentos de crianças roubadas pelos piratas, que se encontraram homens; e na palavra *cortezã*, com que define o typo de Faustina, accusa um original italiano, porque na nossa lingua não tem o mesmo sentido que no francez *courtisane* ou *corteggiana*. Na Comedia de *Bristo* fala nos cavalleiros de Rhodes, no cêrco, na tomada da ilha, nas façanhas militares, logares communs da comedia italiana; os typos de parasita, de valentão, de alcoviteiro, de velho aio, de galanteador, não são da sociedade portugueza, monotona e taciturna, nem tambem tirados da comedia classica. Nas comedias de Ferreira não se allude á classe sacerdotal, com a graça mordente dos exemplares italianos, que Sá de Miranda seguia. N'este tempo já a censura trabalhava, e estava em elaboração o tremendo *Index Expurgatorio* de 1559, com plena acção sobre Portugal e Hespanha. Ferreira teve menos liberdade. As suas comedias não exerceram influencia directa no theatro portuguez, porque ficaram manuscriptas até ao anno de 1622, em que o impressor e livreiro Antonio Alvares as imprimiu em Lisboa. As duas comedias estavam perdidas, e longos annos as procurou debalde o citado livreiro. Ao cabo de muitas investigações appareceram na Livraria de Gaspar

Severim de Faria, que as prestou para se reproduzirem, sendo por este motivo a elle dedicadas. Apesar de seguir o gosto italiano, Ferreira procurava classificar a sua imitação ou melhor traducção segundo as regras do theatro classico. De *Bristo*, diz elle: «A comedia é *mixta,* a mór parte d'ella *motoria*, fundada nos acontecimentos do mundo, que communmente correm.» Para definirmos estas variedades da comedia antiga, em cujos moldes Ferreira fundiu a sua composição, servir-nos-hemos das palavras de um escriptor que versou o theatro de Terencio.

Leonel da Costa, descreveu-nos assim a comedia antiga: «a qualidade da comedia era de tres maneiras: *Stataria*, *Motoria*, e *Mixta;* na *stataria* se tratava as cousas quietas e graves; na *motoria* de cousas turbulentas e de zombaria; e na *mixta,* porque participava de uma e de outra, se tratava de cousas graves e juntamente de zombaria; e para declaração da qualidade da comedia se tocavam estas frautas: quando se tocava a dextra ou direita sómente, denotava que a comedia era *stataria*, isto é, grave e repousada, e quando a sinistra ou esquerda, mostrava que era *motoria*, isto é, turbulenta e de zombaria; e quando ambas juntamente se tocavam, mostrava que a comedia era *mixta*, etc.»

Pelo caracter que Ferreira assignou á sua comedia, todos os criticos se fiaram e tomaram estas composições como dignas de emparelhar com as de Plauto e de Terencio; porém a fórma *motoria* ou *mixta* não encobre para nós a servidão em que no seculo XVI es-

tavamos para com o theatro italiano, sobre tudo na comedia em prosa. A grande analogia que se dá entre o enredo das Comedias de *Cioso* e *Bristo*, com os *Vilhalpandos* e *Estrangeiros*, de Sá de Miranda, que em 1553 ainda não estavam publicados, basta para revellar a existencia de um modêlo commum, que ambos seguiram.

A tragedia classica fez-se conhecida em Portugal, muito antes do apparecimento da *Castro* de Ferreira poder exercer alguma influencia; a tragedia de *Agamemnon* foi traduzida em portuguez no meado do seculo XVI, por Anriques Ayres Victoria, com o titulo: *Tragedia da Vingança que foi feita sobre a morte de El-Rei Agamemnon, tirada do grego em linguagem troada;* impressa em Lisboa em 1555, por Germão Galhard. Todos os criticos concordam em que a tragedia classica renasceu por influencia das tragedias de Seneca, que se representavam nas academias litterarias e Universidades da Europa; em Coimbra, onde Buchanan introduzira este divertimento escholastico, imprimiu João Barreira em 1560 a traducção do *Hercules Furens*, e do *Medêa* de Seneca. (1) O Doutor Antonio Ferreira, pela sua bella traducção da ode o *Amor perdido* de Anecreonte, deu prova que se inspirou directamente da fonte pura dos tragicos gregos. Vimos que as tragedias de Seneca existiam na Livraria de D. Affonso V;

(1) Estas tres versões portuguezas do seculo XVI encontram-se na Bibliotheca Nacional, de Lisboa.

em 1531 citava João de Barros a primeira e a quarta tragedia de Seneca: «Seneca na *Tragedia quarta* pôz nome a este logar, dizendo: Nunca mais torna a este mundo aquelle que entrou nos infernos. E por saberes quem sam estes que lá entram, na *primeira tragedia* disse: Certo logar tem os condemnados.» (1) A tragedia primeira intitula-se *Hercules furioso*, e a quarta *Hypolyto*, justamente aquellas que Azurara citava como lidas na livraria de D. Affonso v. (2) A tragedia antiga encontrava certa sympathia entre os eruditos catholicos, por causa da piedosa fraude dos judeus hellenistas que entre os versos de Eschylo e de Sophocles intercalavam hemistichios com ideias da revelação de Jehovah e da theologia christã. Tertuliano interpretava o *Prometheu* de Eschylo como uma representação vaga da Redempção, em que o côro dos Oceanides são as Filhas de Jerusalem. Na sociedade séria e recolhida dos primeiros seculos dos tempos modernos, o theatro começou pela fórma tragica; a mais antiga, a *Paixão de Christo*, attribuida a S. Gregorio Nazianzeno, é formada de hemistichios da *Hecuba*, da *Andromacha* e da *Medêa*. A *Suzana* e a *Sahida do Egypto*, tambem antiquissimas, têm a fórma tragica. Estava o genio em elaboração; faltava o concilio da arte feito por Brunelleschi para decretar o triumpho das formas classicas; quando se proclamou a Renascença, a tragedia

(1) *Ropica*, p. 177, ed. 1870.
(2) Vid. Supra, cap. I, p. 5.

grega achou em todos o desejo de realisar o ideal antigo. Cêdo chegou a Portugal esta influencia.

Vimos como Ferreira não teve originalidade nas comedias que escreveu; aonde a sua cultura classica se mostra é no genero tragico, em que, primeiro do que ninguem, se serviu das fórmas da poetica grega para celebrar os successos da sociedade moderna. É verdade que Trissino, antes de Ferreira, escrevera a *Sophonisba*, mas que importa, se a verdadeira invenção da tragedia da Renascença estava em comprehender o que havia ainda de heroico na vida social do mundo moderno. É a Ferreira a quem compete esta gloria, muito mais do que a de ter appresentado a primeira tragedia regular, no theatro europeu. (1) Causas complexas despertaram em Ferreira a comprehensão do ideal antigo; primeiramente, o grande conhecimento da lingua grega, que fez com que não seguisse a imitação de Seneca, como os outros tragicos do seculo XVI, ficando por esse facto muito superior a elles todos; segundo, a pratica da scena nos divertimentos escholares, aonde se representava em latim e grego no proprio original antigo, e em que elle talvez tomou parte como actor; por ultimo a existencia de uma lenda nacional encantadora e triste, pela qual todos se apaixonam, a morte de Inez de Castro, que elle ouvia cantar

(1) Raynouard, *Journal des Savants*, julho de 1824, p. 424; Patin, *Eschile*, p. 161; Ferdinand Denis, *Theatre européen*, 1835; Sismondi, Sané, etc. elogiam-no por este motivo.

nos romances populares das margens de Mondego (1) e que já Garcia de Resende versificára em mimosissimas redondilhas, bastante vulgares depois de 1516. (2) Quando Camões, celebrando essa tradição nas suas mais bellas estrophes da epopêa nacional dizia:

> *As filhas do Mondego*, a morte escura
> Longo tempo chorando memoraram, etc.

o Padre Dom Marcos de Sam Lourenço, em 1633, entendia pelas *filhas do Mondego* as moças de cantaro e as lavandeiras da borda do rio que choravam a morte de Inez de Castro, nos seus romances, do mesmo modo que se cantava em Castella quando se deu a morte de Alvaro de Luna.

Este facto é importantissimo, e mostra-nos como a tradição é o elemento original e fecundo do theatro. O assumpto de *Inez de Castro*, como a tradição mais popular da nação portugueza, é aquelle que tem sido mais vezes tratado pelos nossos escriptores dramaticos, não por falta de outros successos, mas como orientação, todas as vezes que tentaram dar ao theatro portuguez um caracter nacional. Tanto Ferreira como Camões inspiraram-se directamente dos cantos populares, e quando em 1572 appareceram os *Lusiadas*, ainda a tragedia *Castro* estava inedita, e só em 1577 é que apparecia no theatro hespanhol o roubo de Bermudez.

(1) Juromenha, *Obras de Camões*, t. I, p. 323 a 328. — Vid. *Cantos populares do Archipelago açoriano*, n.º 59.
(2) *Cancioneiro geral*, fl. 221. — *Floresta de Romances*, p. 3.

Não podemos entrar desassombradamente no estudo da *Castro* de Ferreira, sem deixarmos por uma vez discutida a questão da sua originalidade e prioridade.

Tendo sido publicadas em 1598 as poesias de Antonio Ferreira, e apparecendo no theatro hespanhol uma tragedia publicada em 1577, sobre o mesmo assumpto da morte de Inez de Castro, os espiritos sem critica proclamaram logo a celebre tragedia portugueza como um plagiato da hespanhola. Assim estava derrocada a prioridade do apparecimento da verdadeira tragedia classica em Portugal. Passado este primeiro assalto da novidade, os factos restabeleceram a verdade, restituindo á *Castro* de Ferreira a sua inteira e verdadeira gloria. O Doutor Antonio Ferreira, morreu em 1569, oito annos antes da publicação da tragedia hespanhola *Nise lastimosa*, de Antonio da Silva, pseudonymo de Frei Jeronymo Bermudez; seu filho e editor das suas obras, diz: «Esteve este livro por espaço de quarenta annos, assi em vida de meu pay, como depois do seu falecimento, offerecido por vezes a se imprimir, e sem se entender a causa que o impedisse não houve effeito.» (1) D'onde se conhece que em 1558 já o livro das poesias de Ferreira estava prompto para a impressão, isto é, que a tragedia *Castro* estava já, pelo menos havia 19 annos escripta antes da *Nise* de Bermudez. Este religioso, natural da Galliza, resi-

(1) Ediç. de 1598, Dedicat. ao Principe Dom Philippe.

diu por algum tempo em Portugal; é provavel ter aqui communicado com Ferreira, ou por outra qualquer via obtido o manuscripto da *Castro*, que modificou e na maior parte traduziu. Pelo confronto das duas tragedias, a de Ferreira appresenta todas as qualidades de uma concepção original, e a de Bermudez resente-se de uma imitação reflectida, de uma perfeição sustentada emquanto tem modêlo a que se encoste, como se confirma na continuação intitulada *Nise laureada*, mediocre e imperfeitamente concebida. Para este processo da restituição da prioridade da *Castro*, de Ferreira, transcreveremos para aqui as palavras do sabio hespanhol Martinez la Rosa, como juiz insuspeito de patriotismo:

«A primeira tragedia de Bermudez, intitulada *Nise lastimosa*, versa sobre o interessante argumento de Dona Inez de Castro; tam bello e proprio para a scena, que em todos os tempos e nações tem logrado merecidos applausos. Disputa-se porém se foi o citado auctor hespanhol ou o portuguez Antonio Ferreira, o que o reduziu á primeira fórma dramatica; pois as tragedias de um e outro se assemelham tanto, que parece indubitavel que um d'elles se aproveitou de alheio trabalho. Mas de ambos qual seria? Direi o que me parece ácerca d'esta questão sem engolfar-me n'ella, sempre com lhaneza e lisura: a *Nise lastimosa* imprimiu-se em Madrid em 1577, e tambem se sabe que já estava escripta de dois annos antes; e a tragedia portugueza, intitulada *Castro*, não se imprimiu senão mais de vinte an-

nos depois, em 1598; porém como o auctor d'esta ultima tivesse morrido muito tempo antes (em 1569) é evidente que antes d'essa época estava escripta a sua obra, postoque tardasse a publicar-se. Consta além d'isso, que o monge Bermudez, gallego de nação, estivera algum tempo em Portugal; poderia naturalmente ter tratado aí com um humanista de tanto nome como Ferreira; e ainda que pudesse disputar-se qual d'elles mostrou ao outro a sua composição manuscripta, alegando-se em favor do hespanhol a antecipação em publical-a, devo manifestar de boa fé, que cotejando-as entre si, me parece se descobre na portugueza o verdadeiro original.

«Mas nem por isso deixa de merecer a obra de Bermudez que se examine com particular attenção, já pelo merito que em si encerra, já pela época em que appareceu; indicando rapidamente, ao analysal-a, as differenças de alguma monta que se acham entre a tragedia hespanhola e a portugueza, pois na totalidade não é mais do que uma traducção da outra, segundo me parece, feita quasi sempre com rigorosa sujeição, e as mais das vezes com singular acerto.

. . . .

«A *exposição* (que enche a metade do acto primeiro) é o que mais distingue uma da outra tragedia; na portugueza, expõe-se o argumento por meio de um dialogo entre D. Inez e sua Ama, um tanto largo e prolixo a principio, mas cheio depois de mil bellezas, de affecto e de ternura; a infeliz amante mostra-se

*

n'aquelle dia mais alegre, e esperançada do que nunca; apezar d'isso descobre-se no seu coração um fundo de melancholia, e tambem se desprendem involuntariamente algumas lagrimas dos seus olhos. O poeta aproveita-se d'esta situação para inteirar indirectamente os espectadores do amor do principe, da união que estreita os dois amantes, e dos obstaculos que se oppõem a ella.

«A *exposição* da tragedia de Bermudez é menos sagaz e artificiosa; verifica-se por meio de um monologo, cansado e largo em demasia, no qual o Infante se queixa de sua ausencia, e dá parte aos espectadores da sua paixão, dos seus inconvenientes e perigos; advertindo, que esta scena com que principia o drama hespanhol é cabalmente a mesma que se acha identica no quinto acto da tragedia portugueza. Porque se resolveria Bermudez a tão grave mudança? Não ha que duvidar que com isso peorou a exposição do drama, fazendo-a menos natural e interessante; teve provavelmente em vista um intuito louvavel, e que muito abona o seu talento dramatico. Apresentando Ferreira o Infante em Coimbra, e trazendo-o á scena no momento em que sae Dona Inez, *parece extranho nunca se encontrarem juntos os dois amantes;* (1) e só no acto terceiro teve o poeta o cuidado de alludir á ausencia do principe (ao lamentar-se a sua amada da soledade

(1) No *Bosquejo da Historia da Poesia e lingua portugueza*, Garrett repetiu esta mesma censura: «não haver uma scena em que se encontrem Pedro e Inez..» p. 188, ed. 1867.

em que a deixou) para conseguir que d'este modo pareça verosimil que se trame e se execute a morte de Dona Inez, sem que possa o seu Principe acudir-lhe. Porém na tragedia hespanhola o curso da acção mostra-se mais natural e facil, logo desde o principio se sabe que está ausente o Infante; até ao acto terceiro não apparece em scena Dona Inez de Castro; e assim se appresenta como mais natural que ambos se vejam, e que Dom Pedro nada possa fazer em seu favor; por isso só depois de effectuada a morte da amante é que regressa a Coimbra e sabe da sua desgraça.

«Tanto em uma como em outra tragedia acaba o primeiro acto com um dialogo entre o Principe e o seu Secretario que trata de dissuadil-o da sua paixão, mostrando-lhe todos os inconvenientes e perigos, que tornam cada vez o amante mais obstinadamente apaixonado. Vê-se pois, que desde o principio fica a acção tramada, e começam os espectadores a temer os resultados de uma paixão fogosa, e rodeada de tamanhos riscos.

. . . .

«No côro do primeiro acto dá-se uma differença muito notavel entre uma e outra tragedia: na de Ferreira, ha côros bellissimos, especialmente o primeiro, em que se celebram os bens e doçuras do amor, seguindo-se depois outro em que se lamentam os seus males, se relatam as ruinas de imperios que ha causado, e se termina alludindo destramente á paixão do principe. Bermudez elliminou a primeira d'estas com-

posições, não sei com que motivo, a não ser porque julgasse que convinha melhor a uma tragedia d'esta classe, reduzir-se a appresentar o Amor como causador de males e estragos; fosse pelo que fosse, contentou-se em tomar do seu modêlo alguns pensamentos ficandó muito longe de egualal-o, e o que peor é, que não reparou em um escôlho que tinha diante. Na tragedia de Ferreira a acção do primeiro acto passa-se em Coimbra; por isso parece natural que se mostrem as filhas d'aquella cidade, que são as que formam o côro; não póde dizer-se o mesmo da tragedia de Bermudez, porque n'ella não póde admittir-se que cante o mesmo côro em Coimbra, onde está desde logo D. Inez, e na paragem onde no principio se apresenta o Infante, que se suppõe ausente..

«...o primeiro côro da tragedia de Ferreira mostra mais gala poetica, mais alento e louçania.

«No acto segundo da *Nise lastimosa* de Bermudez, o que ha de mais notavel, talvez em toda ella, é o côro com que termina o segundo acto; côro em que algumas estrophes são inferiores ás do poeta portuguez...»

«No acto terceiro traz Bermudez tambem o sonho fatal de Inez: A narração do sonho, da tragedia portugueza é tambem muito formosa, e offerece duas circumstancias que talvez não devera ommittir ou variar o poeta castelhano. Parece-me mais poetico que D. Inez sonhe ter visto aquellas feras,

estando só n'um bosque
Escuro e triste, de uma sombra negra
Coberto todo... (1)

do que em uma *sala;* e tambem creio mui bello o imaginar que vinha contra ella um leão, o qual logo se amansava e retrocedia (alludindo ao que aconteceu logo com o Rei,) e que foram depois uns lobos que a despedaçaram com as suas garras.» Aqui dá Martinez la Rosa a superioridade ao original de Ferreira.

«Na tragedia portugueza está manejado com mais arte o final do quarto acto; os conselheiros partem a dar a morte a D. Inez, e o Rei fica alguns momentos em scena, em que o côro o faz arrepender da sua resolução, e se lamenta dos males que já prevê, dizendo ao monarcha porque não ouve as queixas da innocente e os choros dos seus filhinhos. Assim, parece melhor preparado e mais verosimil que depois d'aquelle breve espaço se supponha succedida a morte de D. Inez e se ouçam as lamentações do côro.

Do acto quinto diz: «Não sei porque n'este logar omittiu Bermudez uma circumstancia interessante e poetica, que se acha no fim da relação, na tragedia portugueza:

Abraçada c'os filhos a mataram,
Que inda ficaram tintos do seu sangue.

(1) Ferreira, *Castro*, act. III.

«Sabida já a morte de Dona Inez, todo o restante do drama se reduz (em Bermudez) a lamentações do Principe, as quaes, como era de temer, sôem cambar para affectadas e declamatorias, diminuindo a impressão delorosa causada pelo triste successo; porém ás vezes o poeta hespanhol imitou com muito acerto a rapidez e vehemencia com que Ferreira pintou formosamente em algumas passagens o furor e desordem com que se exprimem as paixões em seu delirio.»

Frei Jeronymo Bermudez escreveu uma segunda tragedia sobre Inez de Castro, em que trata da sua coroação depois de morta, e da vingança de Dom Pedro. Martinez la Rosa tira do modo como a *Nise Laureada* está escripta, argumento para provar a originalidade de Ferreira, do mesmo modo que as *Sergas de Esplandian* de Garci Ordonho de Montalbo, mostram que elle era incapaz de ter escripto o *Amadiz de Gaula:*

«A segunda tragedia de Bermudez é tão inferior á primeira, que até tem augmentado os motivos de suspeitar que realmente o poeta castelhano teve algum exemplar diante dos olhos para uma d'ellas, e se extraviou quando para a outra lhe faltou modelo.

«Para cumulo de desacerto, mostrou na *Nise Laureada* um immoderado uso de galas poeticas, e até quiz aprimorar-se na versificação variando-a sem tom nem som... E como se não bastasse tão importuna ostentação, quiz tambem aguçar a subtileza do seu engenho, apresentando varios adornos e arrebiques frivolos e pueris, conhecidos em Hespanha no seculo xv,

abandonados á primeira no reinado do bom gosto, e outra vez restabelecidos depois quando se exagerou a corrupção e estrago: falo dos *encadeados* e *eccos*, muito mais improprios e absurdos nas composições dramaticas, do que em nenhuma outra.» (1)

Extractámos esta sentença imparcial de Martinez la Rosa, como decisiva e cortando para sempre a questão da originalidade da *Castro* de Ferreira, inconcussa, diante dos argumentos da chronologia. Da imitação, ou melhor, traducção de Bermudez, se deduz a grande influencia do theatro portuguez em Hespanha, aonde os Autos de Gil Vicente chegaram a ser imitados por Lope de Vega, e aonde correram ainda manuscriptos, como se deprehende da prohibição da Tragicomedia *Amadis de Gaula*, no Index de 1559, tendo ella apparecido sómente muitos annos mui tarde. O assumpto tragico de Inez de Castro era sympathico ao genio hespanhol, e outra vez o vemos tratado por Luíz Vellez de Guevara no seculo XVII.

A *Nise Lastimosa*, de Jeronymo Bermudez, é a *Castro* de Ferreira, alterada levemente na disposição dramatica, e na maior parte traduzida do verso portuguez para hespanhol. Tomemos ao acaso a abertura do terceiro acto, do sentidissimo monologo de Inez, e vejamos as liberdades que Bermudez soube tomar:

(1) *Obras poeticas y litterarias* de D. Francisco Martinez la Rosa, t. I, p. 45 a 56, da collec. Baudry.

Nunca mas tarde para mi que agora
El sol hirió mis ojos con sus rayos:
¡ O sol claro y hermoso, como alegras
La vista que esta noche yo perdia!
¡ O noche escura, cuanto me duraste!
En miedos y en assombros me trajiste,
Tan tristes y espantosos que creía
Que alli se me acababan los amores,
Alli de esta alma triste los afectos,
Acá empleados. ¿Y vosotros, hijos,
Mis hijos tan hermosos, en quien veo
Aquel divino rostro, aquelles ojos
De vuestro caro padre, aquella boca
Tesoro peregrino, mis amores,
Quedabades sin mi?...
¡ O sueño triste, cuanto me assombraste!
Tiemblo aun agora, tiemblo (¡ Dios nos libre!)
De tam mal sueño y de tan triste agüero:
En mas dichosos hados Dios le mude.
Primero crecereis, amores mios,
Que de me vêr que lloro estais llorando,
Mis hijos tan queridos, tan hermosos;
En vida quien os ama y teme tanto,
¿ En muerte que hará?... Mas vivereis
Y crecereis primero, y estos ojos,
Que agora os son de lagrimas arroyos,
Dos soles os seran cuando con elles
Os vea rutilantes y gallardos
Correr por esses campos dò nacisteis,
Delante vuestro padre, en muy lozanos
Caballos, á porfia cual primero
El rio passará a vêr vuestra madre:
Dos soles os seran cuando con elles
Os vea rutilantes e gallardos
Cansar las fieras, y mostrar tal brio
Que amigos os adoren, y enemigos
De vuestro padre tiemblen. Esto vean
Mis ojos; vean esto, y luego vengan
Por mi mis hados: aquel dia venga
Que ya me está esperando; en vuestros ôjos
Hincaré yo mis ojos, hijos mios,
Mis hijos tan queridos; vuestra vida
Por mia la tendré, cuando esta acabe.

É bella esta situação, mas que distancia e pureza de sentimento separa o original da tragedia de Ferreira, escripta sob a inspiração immediata. Nos versos hespanhoes conhece-se o esforço da traducção; na fórma portugueza acha-se a espontaneidade e liberdade da primeira concepção:

Nunca mais tarde para mim, que agora
Amanheceu. Oh Sol claro, e fermoso
Como alegras os olhos, que esta noite
Cuidaram não te vêr! oh noite triste!
Oh noite escura, quam comprida foste!
Como cansaste esta alma em sombras vãs!
Em medos me trouxestes taes, que cria
Que alli se me acabava o meu amor,
Alli a saudade da minha alma,
Que me ficava cá: e vós meus filhos,
Meus filhos tam fermosos, em que eu vejo
Aquelle rosto, e olhos do pay vosso,
De mim ficaveis cá desamparados.
Oh sonho triste que assi me assombraste!
Tremo, ind'agora tremo. Deos afaste
De vós tam triste agouro. Deus o mude
Em mais ditoso fado, em melhor dia.
Crescereis vós primeiro, filhos meus,
Que choraes de me vêr estar-vos chorando;
Meus filhos tam pequenos! ay meus filhos,
Quem em vida vos ama, e teme tanto,
Na morte que fará? mas vivireis,
Crescereis vós primeiro, que veja eu
Que pisaes este campo em que nascestes,
Em fermosos ginetes arrayados,
Quaes vosso pay vos guarda, com que o rio
Passeis a nado a vêr esta mãy vossa:
Com que canseis as feras: e os imigos
Vos temam de tam longe, que não ousem
Nomear-vos somente. Entam me venham
Buscar meus fados: venha aquelle dia
Que me está esperando: em vossos olhos
Ficarei eu meus filhos: vossa vida
Tomarei eu por vida em minha morte.

Este simples paradigma basta para se vêr por aqui a differença do original portuguez para a traducção de Bermudez; (1) as differenças do enredo, ja ficaram apontados por Martinez la Rosa, e embora a versificação de Ferreira seja menos esmerada, é mais ingenua e pittoresca, fala n'ella mais a linguagem da natureza; emfim tudo accusa na *Castro* uma concepção primordial. Muitas são as tragedias portuguezas sobre este mesmo assumpto, bem como francezas, inglezas e allemãs; em todas ellas falta o genio shakespeariano para deixar falar a natureza livre, e não amaneirada pelas influencias academicas.

Antonio Ferreira escreveu a sua *Castro*, quando muito, em 1558, como se deprehende do Prologo da edição dos seus versos, feito por Miguel Leite Ferreira, seu filho, em 1598, vivendo Ferreira aiuda onze annos depois de ter escripto a *Castro*. Durante os onze annos que Ferreira conservou na sua mão esta tragedia inedita, foi ella lida por muitos poetas, que falaram na desditosa Inez, antes de ser publicada. Bernardes, na Carta II, *ao Doutor* Antonio Ferreira, isto é, depois de 1555, tempo em que saíu da Universidade, fala na tragedia *Castro*, alludindo aos *córos*, que desde logo se tornaram afamados pelos seus conceitos moraes:

(1) As tragedias *Nise Lastimosa* e *Nise Laureada* podem vêr-se no *Tesoro del Theatro español, desde su origen hasta nuestros dias,* por D. Egenio Ochoa, t. I. Baudry, Livraria européa.

Outros conselhos dás na triste historia
Da triste *Dona Inez*, outras lembranças
Dignas de fama cá, no céo de gloria.

A impressão que Bernardes recebeu da leitura da *Castro* foi profunda, porque em outra occasião louva Antonio Ferreira por têl-a escripto:

Se Dona Inez de Castro presumira
Que tinha o largo céo determinado
Ser o seu triste fim tão celebrado,
O raro engenho da tua doce lyra;

Inda que de mais duros golpes vira
C'o seu tão brando peito traspassado,
Do corpo o triste sprito desatado
Ledo, d'esta baixeza se partira.

Alegre-se no céo, pois que na terra
O *seu nome* por ti será famoso,
O qual já não lembrava em Portugal.

O teu estylo fez á morte guerra,
Oh Dona Inez ditosa: oh tu ditoso,
Que dando vida, ficas immortal. (1)

Por este soneto conhece-se que a tradição dos amores de Inez de Castro estava completamente esquecida entre os poetas cultos, que não davam ouvidos aos cantos populares. Não reproduzímos ociosamente o soneto de Bernardes; temos em vista por meio d'elle provar que Ferreira vulgarisou pela leitura a sua *Cas-*

(1) Soneto XCIV; *Flores do Lima*, p. 63.

tro, e que por este facto positivo se explica o modo como o monge Frei Jeronymo Bermudez teve conhecimento da tragedia, e obteve, talvez por consentimento expresso, o traduzil-a para hespanhol. Em 1558 morrêra Sá de Miranda, chefe da eschola italiana em Portugal, e logo nos versos de Bernardes se acha a tendencia de arvorar Ferreira em mestre de todos os adeptos da eschola. Vindo Bermudez, tambem poeta e erudito, a Portugal, nada mais coherente do que o querer tratar de perto o homem que occupava então a primeira posição litteraria. Ferreira respondeu a Bernardes, com outro soneto, cheio de modestia, digna da sua bella alma:

> Bernaldes, cujo sprito Apollo spira,
> Volve teu doce verso, *a mim mal dado*
> Ao grande objeito teu, etc.
>
> Inda onde quer que está, chora e suspira
> O triste Infante, *ao ver tão mal chorado*
> *Seu doce amor*, etc. (1)

Por este mesmo tempo (1558) achava-se Camões desterrado em Macau, escrevendo o eterno poema dos *Luziadas*, e recompondo pela saudade dos seus amores e pelas recordações da vida da Universidade, a lenda de Inez de Castro com que formou o trecho mais sentido da poesia dos povos modernos. Ambos estes ge-

(1) Este soneto, que vem nas *Flores do Lima*, p. 64, ediç. de 1770, differe do soneto XXIV da II parte, que vem nos *Poemas Luzitanos* de Ferreira.

nios foram levados ao mesmo assumpto por diversos meios; um pela intuição do sentimento nacional, o outro pela educação classica que o fez ensaiar as fórmas da tragedia grega. A obra de Ferreira pertence á historia; a de Camões á humanidade.

O Padre Antonio dos Reis considera Antonio da Silva, cujo pseudonymo é Frei Jeronymo Bermudez, como portuguez. Diz no *Enthusiasmus poeticus*, n.º 37: «Nicolaus Antonius, nescio qua ratione ductus, Auctorem hunc Gallaecum facit, cum Lusitanus sit.» Se o plagiario da tragedia de Ferreira era portuguez mais facilmente se explica o roubo. A tragedia de Ferreira foi representada em Coimbra, como se conhece pela edição feita em Coimbra em 1588, aonde o declara no frontispicio. Esta edição existia na Livraria de Antonio Ribeiro dos Santos, passou depois para a de Monsenhor Gordo, e hoje julga-se perdida.

Pela leitura da *Castro* de Ferreira conhece-se quanto elle procurava imitar a tragedia grega; o caracter *divino*, que é a essencia da tragedia antiga, ainda transparece nos interesses do mundo moderno. Ferreira procura fazel-o sentir na lucta entre o amor e a obediencia filial. A sombra da *fatalidade* empana immediatamente o côro de alegria com que a acção começa; o elemento fundamental e originario da tragedia grega é o dithyrambo, vehemente e lyrico, animado pelo enthusiasmo *religioso;* na *Castro* de Ferreira, os monologos e os dialogos são todos de amor, com uma expressão ardente, apaixonada, de um lyrismo que a se-

para completamente da fórma que a Italia e a França criaram no seculo XVIII. Ferreira bem comprehendia que a acção dramatica é simplesmente episodica em volta d'essa expansão hymnica do dithyrambo; é por isso que conta pouco, o bastante para encaminhar logicamente á catastrophe. Para imitar o iambo trimetro com que os poetas gregos reproduziam a linguagem simples, Ferreira adoptou o systhema de Trissino, reproduzindo a intenção no endecassyllabo solto, quebrando-o nos seus hemistychios, para imitar o verso trochaico tetramero usado nos grandes lances em que a acção se precipita. Basta percorrer com os olhos a *Castro*, para conhecer como Ferreira comprehendeu a importancia do *Côro* da tragedia grega. Sabendo-se que o *dithyrambo* é o elemento fundamental da fórma tragica, em volta do qual se compõe lentamente e por episodios a acção, comprehende-se que o *Côro*, tambem lyrico, se torna um elemento predominante e indispensavel. Na *Castro* o *Côro das moças de Coimbra* apparece em todos os actos, e se esta tragedia tivesse de ser representada, era indispensavel fazer com que o *Côro* estivesse presente durante toda a representação; as primeiras palavras com que abre a tragedia pertencem ao *Côro*, mas são ditas por *Inez;* é tambem assim que principiam todas as tragedias gregas. Como o *Côro* representa a multidão que se impressiona, a opinião geral que toma parte na collisão de interesses egualmente justos que tendem a anullar-se mutuamente, é de força que esteja sempre presente; só quando precisa

ignorar certas situações para não presentir ou não se oppôr ao desenlace, ou quando a scena se passa em um logar recondito é então que se afasta, mas de fórma que possa tudo vêr e ouvir, se a logica da acção o exigir. Quando no segundo acto da *Castro* o Rei discute como livrar o Infante d'aquelles amores, e os Conselheiros lhe lembram que a mande matar, o *Côro* não intervem para solver a preplexidade; o seu espirito ou symbolo do sentimento da multidão tinha força para impedir a catastrophe; mas como ella prosegue fatalmente, é depois de se ter decidido a morte de Inez, que o *Côro* apparece, e no que declama, na melancholia com que fala das cousas da vida, dá a entender que pressente a desgraça, ou soube d'ella já quando não era possivel evitar-se. Todos os actos da *Castro* acabam sempre com um *Côro*. Ferreira adopta como os tragicos gregos um segundo *Côro*, quando a forma ódica é extensa e poderia tirar á acção a mobilidade dramatica; depois de ter declamado, (deveria ser cantando) o primeiro *Côro* sae, sendo substituido pelo *epiparode* ou *metaparode*. Consideraria Ferreira este segundo *Côro*, como accessorio, a que os gregos chamavam *paracoregema?* Á maneira dos poetas gregos que não tinham metro fixo, e apenas conservavam o rythmo na linguagem que o *Côro* accentuava pela musica, Ferreira tambem adopta diversos metros; elle comprehendeu a grande verdade, de que o *Côro* é uma Ode, e no primeiro *Côro* do segundo acto apresenta uma Ode saphica; em outros logares, como no primei-

ro acto, o *Côro* dialoga com os personagens no verso solto, não se prendendo a nenhuma fórma determinada da estrophe. Como no periodo primeiro da tragedia grega, os *Côros* da *Castro* tomam parte activa no decorrer das scenas, e muitas vezes são provocados pela propria situação; mas Ferreira lança poucas vezes mão d'este recurso; ainda assim este dialogo do *Côro* com os personagens póde justificar-se pela liberdade privativa do corypheu. A *parode* ou entrada do *Côro*, a *metastase* ou saída temporaria por exigencia da acção, o *epirapode*, ou o regresso do *Côro*, a *aphode* ou a saída definitiva, com o *exodo*, ou o canto da retirada, são seguidos por Ferreira, no uso calculado que fez d'este elemento essencial da tragedia classica.

De todo este rigor seguido por Ferreira, se conclue, que a *Castro* difficilmente poderia ser representada, por falta de musica, por falta de um arranjo scenico como o que se usava na Grecia, e que esta mesma superstição das fórmas classicas embaraçou o desenvolvimento do genero tragico entre nós, que não mais se manifestou, até á influencia do theatro francez e das tragedias de Alfieri e Metastasio em Portugal no seculo XVIII.

CAPITULO V

Influencia do Santo-Officio no Theatro portuguez

A censura dos livros no seculo xv. — Barrientos queima grande parte dos livros do Marquez de Vilhena. — Creação do Santo Officio em Portugal em 1536. — O Infante Dom Henrique nomeado Inquisidor-Mór. — Peças de Gil Vicente que desappareceram de 1536 a 1562. — Gil Vicente condemnado no primeiro *Index* de Hespanha. — Em 1541 prohibe-se em Portugal uma obra de Damião de Goes. — As *Constituições dos Bispados*, de 1536 a 1591 prohibem os Autos da Paixão, Ressurreição e Nascimento, ou das vigilias dos Santos. — A Carta Regia de 8 de Junho de 1538 e os costumes populares. — Influencia do Concilio de Trento no theatro portuguez. — Autos populares, Comedias e Tragedias latinas prohibidas pelos *Indices Expurgatorios*, de 1564, 1581 e 1597. — Plano politico do estabelecimento da Inquisição na Peninsula.

A censura dos livros começou muito cedo em Portugal; el-rei Dom Duarte, no capitulo do *Leal Conselheiro:* «Da guisa, por que se deve leer per os liuros dos evangelhos, e outros semelhantes,» fala dos *livros aprovados*. (1) No seculo XIV quando a rasão humana se emancipava da tutella religiosa pelo grande desenvolvimento das Universidades, a Egreja continuou a amaldiçoar o pensamento; as obras de Scot Erigenes, de Abailard, de Raymundo Lullo, de Guilherme de Saint Amour foram excommungadas. Na Livraria de el-rei Dom Duarte não se encontra nenhum d'estes auctores. N'este mesmo seculo vêmos em Hespanha um facto que annunciava a sorte futura dos livros: a

(1) Op. cit., p. 446, ediç. de Paris.

rica bibliotheca do Marquez de Vilhena, fallecido em 1434, foi levada em dois carros para casa de Frei Lope de Barrientos confessor de el-rei Dom João II, de Hespanha, sendo grande parte d'ella condemnada á fogueira. Barrientos era frade dominicano, e um verdadeiro prenuncio do obscurantismo da sua ordem. (1) Nos paizes aonde predominava o catholicismo, custou muito a introduzir a Imprensa. Quando começaram as controversias da Reforma, muitos livreiros foram queimados vivos; Francisco I entendeu que o melhor modo de impedir a vulgarisação das novas ideias, era decretar a extincção da typographia.

Em 1535 assignou Francisco I Cartas patentes em que decretava a abolição da Imprensa, como meio de reprimir as heresias, e prohibição completa de imprimir qualquer livro que fosse sob pena da corda. Era impossivel voltar ás trevas, depois de feita a luz; a Imprensa subsistiu, mas dominada pela censura ecclesiastica. A 23 de Maio de 1536 foi expedida para Portugal a bulla que creava entre nós o Santo Officio; o prazer que Dom João III sentiu com esta concessão papal está nas palavras que disse ao seu embaixador em Roma, ácerca do cargo do Inquisidor-mór: «Se este cargo fôra de principe secular, com mui grande gosto me empregára n'elle.» (2) Em 1539, não podendo o monarcha arvorar-se em Inquisidor, nomeou n'este cargo

(1) Ticknor, *Hist. de la litter. esp.*, t. I, p. 380, n.° 26.
(2) Na Torre do Tombo; citado por Herculano, nas *Origens da Inquisição.*

a seu irmão o infante Dom Henrique. Estava fundado o reinado das trevas; a reforma da Universidade, começada em 1537 ficou esteril, mas sobretudo o que mais soffreu foi o theatro portuguez. Em 1541 prohibiu o Cardeal-Inquisidor a venda de um livro publicado em Paris por Damião de Goes. Já n'este anno era: «qua ordenado que os livros novos que vierem de fóra primeiro que se vendam sejam vistos por um official da santa inquisição, etc.» (1) Depois da morte de Gil Vicente em 1536, começaram tambem as suas obras a ser perseguidas; perdeu-se o Auto que em 1527 trazia entre mãos, intitulado *A Caça dos Segredos*. As suas obras meúdas, que constavam de trovas de Cancioneiro, apodos e romances populares, e que andavam em folha volante, tambem foram silenciosamente extinctas. Diz Luiz Vicente, no ultimo livro dos Autos de seu pae: «Fim do quinto livro, o qual vae tão carecido d'estas obras meúdas, porque as mais das que o Autor fez d'esta calidade se perderam.» Carlos V inaugurou em 1546 o *Index Expurgatorio* em Hespanha; por este tempo corriam manuscriptas as obras de Gil Vicente por aquelle reino, porque no *Index* de 1559 se prohibiu ali o representar-se a sua tragicomedia de *Amadis de Gaula*, que só se imprimiu em 1562, e em folha volante em 1586.

Por este excesso de fervor religioso em que cahiram os doidos Carlos V, Francisco I e Dom João III,

(1) Carta do Cardeal a Damião de Goes. (*Ann. das Sciencias e das letras*, p. 330.)

suspenderam-se nas côrtes os divertimentos dramaticos. Tendo Dom João III mandado a Gil Vicente que recolhesse os seus Autos, só se explica o terem ficado ineditos até ao reinado de Dom Sebastião, por este accesso de fanatismo com que implantára a Inquisição. Gil Vicente pugnára pelas ideias da Reforma, e era por isso que n'esta primeira phase do terror do Santo Officio não tornou a ser lido.

Antes de se organisarem em Portugal os *Index Expurgatorios*, o theatro popular que começava a desenvolver-se foi logo invadido e aniquilado pela authoridade ecclesiastica. Se virmos os Regimentos da procissão de *Corpus Christi*, conhece-se a parte espectaculosa de que ella constava, que eram verdadeiras comedias informes; Gil Vicente representou nas Caldas em 1504 o *Auto de Sam Martinho* na procissão de *Corpus*. O gosto d'estas representações scenicas estava tão arraigado nos usos papulares, que em 1538, o Bispo do Porto não teve remedio senão vir a um accordo com a Camara Municipal, para consentir, que ao passar a procissão pela rua nova se fizesse um *Auto de alguma historia devota*, estando todos em pé e sem barretes, diante do sacramento. Dom João III tambem se viu forçado a confirmar este accôrdo por Carta regia, ao concelho do Porto, datada de Lisboa a 8 de Junho de 1538. (1) Além das comedias privativas da procissão

(1) Cartorio da Camara de Porto, liv. I das Prov. da Cam., p. 330. Apud Aragão Morato, *Memoria sobre o Theatro portuguez*, p. 69.

de *Corpus Christi*, existiam outras, chamadas *Autos,* que o povo representava pelo Natal, Reis e Paschoa, e nas vigilas de alguns santos; sabemos da sua existencia pela sentença ecclesiastica, que decretou a sua extincção. O pouco que se conhece d'esses Autos do *Corpus Christi* póde elucidar-se pelo que ainda resta dos usos populares hespanhoes; n'estas festas de Toledo em 1551, é que o genio dramatico de Lope de Rueda se manifestou. A *Mogiganga* tambem acompanhava estas procissões em Portugal, e a *tarasca* hespanhola, póde considerar-se como equivalente da *Serpe*, que pelos nossos Regimentos se vê que acompanhava o *Drago;* a *Dama*, representava a prostituta do Apocalypse. Ainda nas Ilhas dos Açores se usam estes Autos nas povoações ruraes, e a designação de *Loa*, ainda tem o mesmo sentido de introito e a palavra *passo*, significando scena, como a usára Lope de Rueda. Depois do seculo XVI estes Autos Sacramentaes receberam uma fórma culta, combinaram-se com as composições musicaes, tornaram-se aristocratas e chamaram-se *Vilhancicos*. Os dramas hieraticos, estavam na indole do genio mosarabe, que nos primeiros seculos da sua existencia tomava parte na liturgia com os coraes imponentes; d'este uso da egreja mosarabe ainda ha bem poucos annos se conservavam restos pelas aldeias do Minho, aonde o povo cantava nos intervallos da missa.

Em todas as Constituições Synodaes de Portugal do seculo XVI se prohibem as representações nas Egrejas, «ainda que seja em vigilia de Santos, Paixão, Res-

surreição ou Natal.» As *Constituições do Bispado de Lisboa*, do Cardeal Infante Dom Affonso, em 1536; a *Constituição de Braga*, do Infante Dom Henrique, em 1537; as de Angra, de Dom Jorge de Sam Thiago (1) terceiro Bispo d'aquella diocese, em synodo de 4 de Maio de 1559; as *Constituições de Lamego*, do Bispo Dom Manoel de Neronha em 1561; as de Miranda, de Dom Julião d'Alva, em 1563; do Funchal, do Bispo Dom Jeronymo Barreto, em 1578; do Porto, de Dom Frei Marcos de Lisboa, em 1585; do Concilio provincial d'Evora, em 1567, titulo 4; de Coimbra, pelo Bispo Dom Affonso de Castelbranco, em 1591, em todas ellas se acham prohibidas as representações dos Autos populares. (2) Tal era a primeira influencia do Concilio de Trento, em Portugal; quando a crença christã estava extincta, o Concilio dispensou o sentimento e quiz sustentar a egreja pelo mais intollerante dogmatismo! A definição dos mysterios da fé era decidida entre gargalhadas provocadas pelas syllabadas dos bispos estrangeiros; entre polemicas suscitadas por questões de etiqueta e rivalidades de primasia; vencia-se um artigo da fé, pelo qual haviam de ser queimadas mais tarde milhares de pessoas, só porque um catarro impediu casualmente que certos prelados assistissem n'esse dia á sessão do Concilio! Não havia

(1) Esteve no Concilio de Trento, por isso não admira ter trabalhado para a aristocratisação da Egreja, banindo os Autos populares; de mais era dominicano.

(2) Citadas na importante *Memoria*, de Aragão Morato.

crença, como poderia deixar-se subsistir no christianismo alguns restos de poesia? O theatro popular, que tanto propagara o sentimento religioso foi anathematisado; á maneira que o espirito do Concilio de Trento ía sendo comprehendido, as nossas *Constituições dos Bispados* foram-se tornando mais cruas; na ultima, de 1591, constitue-se a prohibição absoluta dos Autos populares, ainda que sejam hieraticos, sem restricção da *licença especial do Ordinario,* que as outras *Constituições* admittiam, e que era um meio de abrandar a inflexibilidade canonica. A final este espirito pharisaico do Concilio de Trento penetrou na legislação civil. El-rei Dom Sebastião, que se divertia na sua meninice com os Autos de Gil Vicente, apparece por mão dos jesuitas que o governavam com uma Carta Regia de 30 de Maio de 1560, mandando ao Concelho do Porto, que prohiba o costume popular da procissão de *Corpus Christi*, de se apresentarem as cinco ou seis moças das mais formosas, filhas de officiaes mechanicos, que faziam de Santa Maria, de Santa Catherina, de Santa Clara, de Dama do Drago, e de Magdalena, bem como as duas freiras e a ronda dos mouros que íam dialogando pelo caminho. (1) Não bastando estas prohibições internas, publicava-se uma Carta Regia a 29 de Junho de 1570, para que os Bispos coadjuvassem o Santo-Officio nas providencias que se tinham tomado

(1) Cartorio da Camara do Porto, Liv. II, dos Propr. Prov. fl. 187. Apud Aragão Morato, *Mem.*, p. 70.

para que no reino não entrassem livros de Allemanha e de França; revela-nos esta lei um facto bem triste, prohibindo a entrada de livros escriptos em portuguez impressos fóra de Portugal, prova evidente da falta de liberdade que pezava sobre a imprensa do seculo XVI.

A Junta de Theologos, formada pelo governo hespanhol em 1586, para decidir se eram licitas as representações theatraes, influiu profundamente em Portugal, pelo que se deduz dos nossos *Index Expurgatorios*, que atacaram de preferencia as peças dramaticas. No primeiro *Index Expurgatorio* de Hespanha, de 1559, se prohibem o *Auto de Dom Duardos*, o *Auto do jubileo d'amores*, *Auto da adherença do paço*, *Auto da vida do paço*, *Auto dos Physicos*, *Auto de Amadis de Gaula*, o *Auto de Braz Quadrado* por Vicente Alvares, *Auto de Dom André*, *Auto do Dia de Juizo*, *Auto dos Dous Compadres*, *Auto da Farça Penada*, *Auto dos Captivos*, (1) o que deixa em evidencia até que ponto o theatro portuguez era admirado em Hespanha. D'entre os nossos poetas comicos do seculo XVI, que desappareceram por causa da terrivel censura do Santo-Officio, resta o nome de Francisco Luiz, auctor do *Auto de Gil Ripado, ou de Dom Bernardim*, do qual viu Barbosa Machado uma edição de Lisboa, por Antonio Alvares, de 1631; os numerosos *Autos* que escreveu, ficaram perdidos.

(1) Ferreira Gordo, *Memorias de Litteratura da Academia*, t. III, p. 23, not.

Na ultima metade do seculo XVI tivemos tambem tres *Indices Expurgatorios*, para completar a obra de morte começada em Hespanha; foram publicados em 1564, em 1581 e em 1597. No primeiro vêmos condemnadas as comedias italianas da Renascença, as tragedias latinas tiradas da letra da Escriptura, que precederam o apparecimento da tragedia classica, e tambem alí vem prohibida a leitura da *Ulyssipo* de Jorge Ferreira de Vasconcellos. O segundo *Index* recrudesce, já se não contenta com enumerar os titulos das comedias, lança uma proscripção absoluta sobre todas as comedias, tragedias, farças e Autos, em que entrem por figuras pessoas ecclesiasticas; prohibe-se tambem a celebre tragedia latina intitulada *Suzana*, composta no tempo de Augusto por Nicolau de Damasco; (1) tambem dá a entender que as comedias latinas de Reuchlin, representadas nas Universidades da Allemanha, foram conhecidas em Portugal. (2) Não se atrevendo a atacar ainda as Obras de Gil Vicente, impressas em 1562, contenta-se no emtanto com mandar riscar o prologo, escripto por Luiz Vicente, filho do venerando poeta. Porque motivo começaria a censura jesuitica pela condemnação do breve e inoffensivo prologo? Porque aí se dizia, que aos oito annos de edade, el-rei Dom Sebastião gostava de ouvir representados os Autos do velho Gil Vicente. Os Jesuitas, ao cargo de quem es-

(1) Patin, *Histoire generale de la tragedie grecque*, p. 159; Cf. Nic. Damasc., *De Vita sua*, e nos seus excerptos.
(2) Vid. supra, p. 16.

*

tava a educação do monarcha, não quizeram que se divulgasse este facto. Na dedicatoria, Luiz Vicente dizia que, para comprazer com aquelle gosto do monarcha, tomara ás suas costas o apurar e imprimir as Obras de seu pae. Em 1581 decretaram os Jesuitas: «Das obras de Gil Vicente, que andam juntas em um corpo, *se hade riscar o prologo*, até que se proveja na emenda dos seus Autos, etc.»

Mais atroz se mostrou este *Index* contra os vendedores de Autos, que então se imprimiam usualmente em folha volante, mandando que os sollicitadores de Santo-Officio andassem ao varejo dos livros pelas feiras. Prohibia-se tambem o ter livros manuscriptos, e obrigava com grandes penas aos possuidores de quaesquer livros a il-os apresentar á censura, a fim de lhes cortar aquellas partes suspeitas ou que podiam induzir em heresia. Vimos as ricas bibliothecas portuguezas do seculo XIV e XV, quando o preço dos livros só podia ser pago por potentados e monarchas; (1) no seculo XVI o vandalismo do dominicano Barrientos communicou-se a Portugal. Dos setecentos e tantos volumes a que a imprensa portugueza d'este seculo deu publicidade, uns seiscentos são unicamente de theologia; dos restantes, tres partes são de litteratura e uma de sciencia.

No *Index* de 1597 já pouco havia que condemnar na litteratura portugueza; prohibiu-se algumas come-

(1) *Introducção á Historia da Litteratura portugueza*, p. 203 a 262.

dias e tragedias latinas, porque os jesuitas queriam fazer monopolio d'este seu divertimento escholar, permittido pela *Ratio Studiorum*. Não falamos da poesia franceza tambem condemnada pelos tres *Indices*, porque não importa á nosso questão; de passagem lembramos a *Gesta Romanarum*, *Ogier le Danois*, os *Lollards*, as *Epistolae Obscurorum virorum*, os *Livros* do Cavalleiro de Hutten, os *Colloquios* de Erasmo, Marot, o *Cymbalum Mondi*, de Bonaventure des Perriers, e outros que traziam para Portugal a seiva da edade media e da Renascença, que aí se acham anathematisados. (1)

1.º Eis os Autos e Comedias prohibidas pelo *Rol dos livros que n'este Reyno se prohibem per o Serenissimo Cardeal Iffante, Inquisidor geral n'estes Reynos e senhorios de Portugal, Impresso em Lixboa, per Francisco Correa. Anno de 1564, no mez de Outubro:*

Comedia chamada *Orfea.*
Os doze ajuntamentos dos Apostolos.
Comedia chamada *Tesorina.*
» » *Tidea.*
Comediæ et Tragediæ ex Viteri Testamento.
Comedia chamada *Jacinta.*
» » *Aguillena.*

(1) *Index* de 1597, fl. 29, 49, 58, *Index* de 1564, fl. 20, 43, 17.

Ecloga trovada, na qual se introduzem dois namorados Placido e Victoria.

Farça chamada *Custodia Josephina.*

Farça dos *Namorados.*

Propaladia, feita por Bertholameu Torres Naharro.

Resurreição da Celestina.

Thesouro de *Autos* Espanhoes.

Ulyssipo, nam se lerá sem licença de quem tiver o carrego dos livros.

2.º No *Catalogo dos livros que se prohibem n'estes Reynos e Senhorios de Portugal, por mandado do Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Jorge d'Almeida,* Impresso em Lisboa, por Antonio Ribeiro, em 1581, tambem se acham:

Ajuntamentos dos Apostolos, fl. 17.

Caterina de Genua.

Celestinas, assi a de Calisto e Malibea, como a *Resurreição,* ou segunda Comedia, etc.

Comedia la Sancta.

Colloquio de damas.

Comedia da *Thesorina,* fl. 18.

» *Tidea.*

» *Jacinta.*

» *Aquilana.*

» *Josephina.*

» *Orphea.*

«*Comedias*, *Tragédias*, *Farças*, *Autos*, onde entram por figuras pessoas Ecclesiasticas, e se representa algum sacramento, ou *acto sacramental*, ou se reprende e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos e os templos ou se faz injuria a alguma ordem ou estado aprovado pela egreja.»

Dialogo onde fala Lactancio e hum Arcediago, sobre o que aconteceu em Roma no anno de 1527.

Dialogos da união da alma com Deos, em qualquer lingua, fol. 18, v.

Eufrosina, fl. 18.

«Das *Obras* de Gil Vicente, que andam juntas em um corpo, se hade riscar o prologo, até que se proveja na emenda dos seus Autos, que tem necessidade de muita censura e reformação.» fl. 21.

Propaladia, de Bartholomeu Torres Naharro, fl. 22.

Thesouro de *Actos* Hespanhoes, fl. 22, v.

Ulyssipo, fl. 23.

Nas Lembranças para a reformação dos Livros, § VIII, se lê: «Os vendedores de Autos e Cartilhas não vendam, nem comprem para vender outros livros, sem primeiro os mostrarem ao Revedor: porque algumas pessoas lhes vendem escondidamente alguns livros, que elles compram e vendem, sem saber o que ha nos taes livros, e se seguem d'isso alguns inconvenientes. E ha enformação, que nas taes tendas se acham livros sospectos e prejudiciaes. E os sollicitadores do Santo Officio visitarão algumas vezes os ditos lugares e farão saber ao Revedor os livros que ali se

vendem. O mesmo se fará nos livros que se vendem nas feiras.» Id., fl. 41, v.

Comœdia Tragica *Susannæ*, vel cum nomine authoris, vel sine nomine, fol. 12, v.

Comœdia Joanis Reuchlin Phorcensis.

3.º No *Index Librorum prohibitorum, Olyssipone 1597*, prohibem-se:

Comœdiæ et Tragediæ aliquot ex Veteri Testamento, collectore Joane Oporino, fl. 13.

Tragœdia, de libero arbitrio, fl. 70, (Ediç. de 1564, fol. 42, v.)

Comœdiæ super questionem: Quæ est maior consolatio morienti, etc. (*Ind.* de 1634, fol. 19.)

Por uma pia fraude a Inquisição lavrava em Portugal. A jurisdição dos Bispos estava completamente annullada; o arcebispo de Toledo, Carranza, vergava diante da prepotencia do inquisidor geral Valdes; Paulo IV, em uma bulla de fevereiro de 1558, authorisava a Inquisição a citar para diante do seu tribunal toda e qualquer pessoa suspeita de heresia, fosse bispo, arcebispo, principe, rei ou imperador. Foi facil ao clero apossar-se do espirito credulo e supersticioso de Dom João III; a sua grande incapacidade e ignorancia fizeram-no cahir mais promptamente na rêde que lhe armaram á consciencia. Tornou-se um instrumento na mão do clero; era d'esta classe que Luiz Vives dizia:

«Não faltam no nosso tempo vis parasitas e insignes mexeriqueiros, cujas assucaradas lisonjas fomentam enormidades.» Isto que se applicava á côrte de Hespanha com mais extensão exprimia o estado de Portugal. A reacção contra as ideias da Reforma tornara-se plano politico de Carlos V e de Philippe II; foi esta mesma direcção que tomou em Portugal. O cenobita de Sam Justo e o Demonio do Meio Dia annullaram para sempre a Hespanha, como o clero portuguez, servindo-se de Dom João III, Dom Henrique e Dom Sebastião, assignaram a decadencia de Portugal. Por fim a immensidade das confiscações ía comprommettendo o fervor religioso dos *Autos de fé;* convinha porém não parar, não dar tempo a reflectir. Era preciso no meio da grande reforma social que se passava na Europa, aproveitar este movimento religioso para conter o povo no velho dominio. Fra Paolo Sarpi, na *Historia do Concilio de Trento*, revela esta idéa terrivel: «que as execussões successivas que se praticaram em Hespanha tiveram por fim manter no reino a tranquillidade que então por toda a parte era perturbada.» Em Portugal, aonde nunca existiu plano politico, o genio aventureiro do povo já não tinha as expedições maritimas das descobertas e conquistas; era preciso gastar esta immensa seiva de vida que trasbordava, para ella creou o Santo-Officio a fogueira e a censura, e para as riquezas que tinhamos trazido do Oriente a pena attenuada na confiscação de bens. Foi uma sangria que tornou este povo recente e robusto em um valetu-

dinario, luctando vagarosamente com a anemia que o extinguirá.

A Reforma religiosa fôra um resultado das mesmas causas que motivaram a Renascença litteraria; os eruditos e artistas tentaram com a tenacidade do trabalho e com a altivez do genio retemperar a alma humana nas fontes da natureza; a religião tinha tambem de ser simplificada segundo a norma do Evangelho, despindo-a de todas as praticas supersticiosas e cerimonias com que o papado a corrompera para melhor servir a intenção dos seus interesses. A Reforma nunca teve direcção politica; e era o que mais lhe imputavam. Não era difficil combatel-a e tornal-a odiosa entre povos em quem prevalecia a imaginação, que não podiam comprehender a verdade do Evangelho sem a magestade das Cathedraes, sem a pompa sumptuosa do culto, sem o deslumbramento dos brocados e pedrarias, sem as cohortes de monges e tonsurados que então como soldados da fé sustentavam a ferro a sua immobilidade, como os exercitos permanentes, creados pelas monarchias constituidas juravam a integridade do territorio. Em Portugal as ideias da Reforma não se tornaram populares; eram abstractas de mais, para um povo de poetas; os que as abraçaram eram pobres homens de genio, para quem o dom da intuição da verdade foi uma desgraça.

Gil Vicente calou-se quando as Bullas do estabelecimento da Inquisição chegaram a Portugal; o nome de *Auto*, que elle dava ás suas comedias democraticas

em que proclamara a liberdade da rasão, ficou pertencendo ás fogueiras do Santo-Officio, ás scenas de Walpurgis do catholicismo, aos *Autos de Fé*. Apesar d'estes tres *Index* de 1564, 1581 e 1597, o Reportorio do theatro portuguez no seculo XVI é immenso; havia uma vida que custava a extinguir. Em breve se levantará o volumoso e tremendo *Index* de 1624 forjado pelos Jesuitas no Collegio de Santo Antão, em Lisboa. Bem rasão tinha o Doutor Antonio Ferreira quando escrevia:

Escuro e triste foi aquelle dia
Que ao saber e engenho um juiz foi dado,
Que nunca ao claro sol olhos abria. (1)

(1) *Poemas lusitanos*, t. II, p. 112.

LIVRO IV

THEATRO NO SECULO XVII

O theatro portuguez no seculo XVII e XVIII, apresenta ainda uma feição original, encoberta pela efflorescencia parasita do *theatro classico*, adoptado e desenvolvido pelas ordens religiosas, principalmente os padres da Companhia de Jesus, e pelo *theatro italiano* e *francez* introduzido na côrte musical de D. João IV, e D. José.

Historiar o theatro dos Jesuitas, é vestir com phrases as frias allegorias, que elles usavam na canonisação dos seus Santos, como na de Sam Francisco Xavier, ou na entrada dos reis invasores, como na tragicomedia representada na entrada de Philippe II, ou nas festas liturgicas, como a *Angola triumphante*, e o *Sedecias*. Falsos no seu principio religioso, os Jesuitas não

conheceram que ao tocar na Arca santa da Arte se lhe secavam as mãos. O seu theatro está muito abaixo da sua Architectura; esta tem a grandeza inerte, aquelle tem a pequeneza emphatica, que em vão tenta cobrir a falta de ideal. De passagem trataremos d'esta causa de decadencia, não por que aí se descubra alguma feição do theatro nacional, mas simplesmente pela sua influencia deleteria.

A introducção da *Opera-ballet* no tempo de Dom João IV, e a protecção de Pombal ao theatro lyrico, nada mais nos mostra do que um dispendio e esbanjamento fabuloso das rendas extorquidas ás colonias e aos pobres *mosarabes*, as intrigas obscenas da fidalguia em volta das actrizes estrangeiras, como a Gamarra e a Zamperini, o espectaculo nojoso dos *castrati* e dos padres portuguezes secundando a aristocracia corrupta, e um ministro argucioso governando a seu talante em quanto distrahia com estas pompas mentidas o espirito publico, e mais ainda a attenção do monarcha que abdicara n'elle a sua personalidade. N'esta phase nada tambem se encontra de nacional no theatro, e só póde ser tratada accidentalmente.

Porém no meio d'estas duas correntes esterelisadoras, era tão forte a seiva do theatro portuguez, que apesar do privilegio exclusivo do Hospital de Todos os Santos, ainda elle apresentou uma feição verdadeiramente nacional. Sobem a centenas as comedias anonymas de cordel, que se representaram no theatro portuguez do seculo XVIII; em todas ha typos nossos, e

graça inteiramente popular, por ellas se explica a formação do genio comico de Antonio José. Em todas essas comedias ha uma pincelada portugueza, em que o espirito popular condemna a causa da nossa decadencia; é essa queixa o centro á roda do qual se agrupam todas as peripecias, o motivo que acéra todos os chistes, a unidade completa da nossa invenção dramatica. Qual é pois essa caracteristica, esse typo tão pronunciado, que ainda até hoje não foi descoberto pelos nossos homens de letras? A tradição do theatro portuguez tral-o desde Gil Vicente, esboçado já na Farça dos *Almocreves* e na Farça de *Quem tem farellos?* do *Fidalgo apprendiz* de Dom Francisco Manoel de Mello, até ás facecias de José Daniel, e dos auctores anonymos do corpo da baixa comedia portugueza. Desde a decadencia de Portugal, começada no reinado de Dom Manoel, fômos ficando uma nação estacionaria, vivendo unicamente das tradições de um passado glorioso; a vida particular foi a conformar-se insensivelmente com este achaque nacional, e o portuguez ficou sendo a incarnação mais completa do *fidalgo pobre.* É este o typo das nossas comedias, é esta a feição nacional que o theatro descobriu e tentou corrigir; a nossa historia está na biographia dramatica d'este grande typo.

CAPITULO I

O Pateo das Arcas (1613-1755)

O incendio do *Pateo das Arcas*, em 1697. — A companhia hespanhola de Escamilha, contratada pelo Hospital de Todos os Santos. — Os Frades do Carmo sustentam a pósse abusiva de quatorze camarotes no *Pateo das Arcas*. — Descripção completa d'este *Pateo*, tirada de uma escriptura de 1707, por onde se vê o que era em 1672. — A Companhia de Comedias de José Ferreira. — Excursus no seculo XVIII para acompanhar a historia do *Pateo das Arcas*. — A Provisão de 15 de Setembro, de 1738. — Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743. — Carta Regia de 20 de Novembro de 1759. — No seculo XVII a censura dramatica passa da Relação para as Camaras municipaes, por Portaria de 25 de Janeiro de 1626. — O theatro popular dos *Bonifrates*. — Causas de decadencia do theatro nacional, pela influencia exclusiva do theatro hespanhol, e da Opera italiana.

A Historia do theatro portuguez no seculo XVII está occupada quasi totalmente pelo *Pateo das Arcas*. (1) Depois do incendio de 1697 ou 1698, tendo já passado a administração d'este *Pateo* das mãos de Latorre para as de Antonio da Silva e Sousa, e depois de ter experimentado certa decadencia na affluencia dos espectadores, ou por falta de companhia dramatica, ou por falta de reportorio, ou melhor pela malevolencia dos visinhos, declarada no fogo posto, o *Pateo das Arcas* foi comprado e restaurado pelo Hospital de Todos os Santos. No seculo XVII, passára o theatro, antes de

(1) Continúa o cap. XIII do liv. II, do t. I da *Historia do Theatro portuguez*.

pertencer ao Hospital, para a administração de Dona Catharina do Carvajal; não pagava ao Hospital duas partes das cinco do producto, como se estabelecera na escriptura de 9 de Maio de 1591; agora paga das cinco tres partes, ficando apenas duas para o emprezario, como se confirmára por Alvará de 24 de Abril de 1613. Passados oitenta e cinco annos, o *Pateo das Arcas* caíu em ruinas por causa do incendio que lhe puzeram os visinhos indignados contra os espectaculos profanos. A profissão dramatica era ainda julgada uma das mais infamantes e despresiveis; apesar do theatro estar na mão de emprezarios, parece que o Hospital de Todos os Santos tinha ingerencia directa na sua administração, por isso, que em 1672, vinte seis antes de comprar o local do theatro e de reedifical-o, com o fim *de afreguesar o pateo e dispor melhor as vontades dos ouvintes*, tentou a todo o custo trazer a Lisboa a companhia de *Escamilha*, que, segundo a linguagem textual do tempo era «*a melhor das que assistem na côrte de Madrid.*» D'aqui se vê que não se procurava acreditar o *Pateo das Arcas*, com qualquer companhia ambulante, e que se pretendia chamar a Portugal a primeira companhia de Madrid, aonde floresciam os grandes poetas dramaticos do seculo XVII; além d'isso infere-se d'aqui outro corollario: que não tinhamos actores nacionaes, ou que se os tinhamos eram tão rudes e sem eschola, de modo que não agradavam ao publico. Esta ultima hypothese é a que prevalece, por isso que a achamos justificada não só pelo stigma de infamia que

pesava sobre esta classe, como tambem pelo misero estado em que se achavam os nossos actores até á instituição do Conservatorio dramatico. O Hospital de Todos os Santos mandou contractar a companhia de *Escamilha* por *tres mil cruzados* de avanço; d'onde se infere que talvez lhe daria alguma parte no producto das representações. A companhia de *Escamilha* não entrou em accordo, porque exigia uma maior quantia. Este contracto com *Escamilha*, prova-nos que o Hospital tentava um ultimo esforço para obter rendimentos ou evitar as perdas que lhe resultavam do *Pateo das Arcas*. Quatro annos antes, em 1668, já o Hospital recorrera pela primeira vez ao merito das companhias hespanholas, por isso que nos documentos do archivo do Hospital de Sam José, consta «*que a primeira companhia hespanhola viera a Lisboa no anno de 1668.*»

Além de todos estes embaraços em que se via o Hospital de Todos os Santos com a administração do *Pateo das Arcas*, accresceram tambem os pleitos com os Frades do Carmo, que, durante treze annos disfructavam gratuita e abusivamente quatorze camarotes, sem que depois allegassem fundamento algum. Seria talvez a pretexto de velar pela moral publica! Sobre todas taes desgraças, veiu o incendio de 1697. Por este facto se vê que o Hospital não era proprietario do *Pateo das Arcas*, por isso que depois do incendio o comprára e o reedificara, como se vê por este trecho: «e vindo a queimar-se no incendio que houve n'aquelle sitio, comprára o Hospital o chão e direito do mes-

mo *Pateo*, e o reedificára de novo, com grande dispendio e desembolso, e n'elle se representaram depois comedias por authoridade do mesmo Hospital.» (1) Ao terreno primitivo, juntou o Hospital o de varios predios contiguos, talvez os dos visinhos malévolos, para a nova edificação. O grande *dispendio e descembolso* justifica-se com a descripção que d'elle nos resta em um documento de 24 de Maio de 1707: «Está este *Pateo das comedias* entre a rua das Arcas, que é a que vae do Rocio pela rua da Praça da Palha para Sam Nicolau, fica na entrada d'ella á parte esquerda, e entre o becco das Comedia e o de Lopo Infante, o qual fica interior ao dito becco das Comedias, sem embargo de que para ahi tem porta, como tambem no de Lopo Infante, e á dita rua das Arcas vem fazer frente, tudo na Freguezia de Santa Justa, o qual antigamente tinha outra fórma antes do incendio...

«E dentro d'esta medição, confrontações e declarações, no interior d'ella está o *pateo* em que se representam as comedias, o qual está em fórma de uma meia laranja, com tablado á parte do norte encostado á casa da dita Dona Juliana, fazendo frente ao Sul, d'onde tem porta por onde se entra para elle, como tambem tem porta á face do dito becco das comedias, por onde entram todas as pessoas que as vão vêr, cujo ar d'esta entrada... está fundado sobre vinte varões de ferro, os quaes armam em cima de um parapeito, que

(1) Provisão de 15 de Setembro de 1738.

corre todo em roda do *pateo*, lageado por cima o dito parapeito de pedra, onde estão assentados os ditos varões, o qual parapeito serve as forçuras (frisas) de anteparo, que são dezoito, e estas todas em roda tem serventia pelas costas com portas para um corredor por onde entram para ellas, o qual fica ao nivel do dito pateo por baixo do sobrado, que serve de assentos.

«E sobre estes ditos varões vão outros vinte tambem em roda e na mesma direitura dos outros, de sorte que ficam uns sobre outros no primeiro andar de sobrados, que serve de assentos ás pessoas que vão vêr as comedias, os quaes varões sustentam o primeiro andar dos camarotes que ficam sobre os ditos assentos, e n'este sobredito primeiro andar em cada uma das ilhargas no fim dos ditos assentos ha alguns camarotes, a saber: da parte do nascente á mão direita quando entram no dito *pateo*, quatro camarotes para homens, que ficam sobre o tablado, e sobre o mesmo tablado, da outra parte do poente á mão esquerda, tambem no fim do andar dos ditos assentos, estão tres camarotes que servem para senhoras.

«E sobre este dito andar de assentos, ha o 1.º andar de camarotes, que cérca todo o *pateo* em roda, onde ha vinte e um camarotes, com declaração que dois d'estes que ficam á parte do nascente quando entram no *pateo*, á mão direita, um em cima do tablado e outro fóra d'elle, ambos juntos são do Marquez de Cascaes, por contracto que fez com a Misericordia; e n'este primeiro andar de camarotes corre uma varanda

ao nivel d'elles, sobre o tablado, fazendo frente á dita porta por onde se entra para o *pateo*, que fica ao sul... para cujo andar de camarotes se servem por as costas d'elles, por um corredor que o cérca em roda, para onde tem trez portas.

«Em cima d'este 1.º andar de camarotes ha outro, que tambem tem vinte e um, onde entra um que fica á parte do poente, quando entram á mão esquerda, o qual se não aluga por ser do Hospital e servir para os fidalgos da caza da fazenda d'elle, e n'este andar ha outra varanda em cima d'outra, que está no 1.º andar e na mesma fórma...

«E n'esta parede em roda, que corre pelas costas dos ditos camarotes, ao nivel do chão para a parte do sul está a porta por onde se entra para o dito *pateo*, que faz frente ao dito tablado, e outra por onde entram para os assentos, e outra que entra para as forçuras, que fica ao poente da parte esquerda.

«Tem o sobredito *pateo* as suas entradas, a saber: uma porta está para o becco das Comedias á parte do sul, fazendo frente ao mesmo becco; e duas portas para a rua das Arcas, uma que serve de entrada para os camarotes das forçuras e tablado, e camarotes das senhoras, e outra que tambem serve de entrada dos camarotes e communicação do *pateo*, a qual porta faz um corredor na entrada, que sáe a um patim descoberto, do qual se sobe por uma escada de pedra...

«Tem de norte para sul, principiando da parede que está nas costas da vistoria até á porta por onde

se entra para os assentos e forçuras, pelo meio 24 varas e meia; e de nascente para poente, pelo meio em cruz, tem 15 varas e quarta. Esta é a medição do comprimento e largura do *Pateo*, em que se representam as Comedias, entrando n'ella as confrontações já declaradas do *pateo*, o qual é pintado, com seus capiteis de madeira sobre os ditos pilares e varões de ferro, mostrando serem de pedra fingida.» O snr. Nogueira extractou de escripturas conservadas no Archivo do Hospital de Sam José, estes preciosos documentos, que nos mostram inteiro o admiravel theatro do *Pateo das Arcas*, que já existia no seculo XVI, que se distinguiu no seculo XVII, e que no seculo XVIII, até ao terrivel terremoto de 1755, foi o primeiro, o maior, o mais elegante e rendoso theatro de Lisboa. (1)

Não termina ainda a historia do theatro do *Pateo das Arcas*. Deixamos transcripta a minuciosa e authentica descripção de 24 de Maio de 1707; o seu rendimento era consideravel, por isso que desde 25 de Agosto de 1711 até 9 de Fevereiro de 1712, rendeu: 4:284$090 reis, parece, que esta fórma esplendida influiria algum tanto sobre a imaginação do povo; em 1716, a 17 de Maio, achamos contractado *José Ferreira e mais companhia das comedias*, para darem as suas representações no dito *Pateo*. É a contar d'este periodo que apparece essa riquissima e incalculavel

(1) Estas notas foram extrahidas das escripturas guardadas no Hospital de Sam José, sendo o respeitavel archeologo coadjuvado pelo paleographo e cartorario d'aquella casa.

producção de comedias de cordel, onde o genio portuguez, suffocado pelo despotismo e depravação da Casa de Bragança, se mostra original, ou melhor *nacional* nas baixas atellanas, que ainda hoje se conservam na maior parte em *folhas volantes*. A esta mesma fórma da arte, suscitada pela falta de liberdade, abafaram o desenvolvimento os nossos monarchas, que no meio do seu fausto canceroso quizeram imitar as côrtes dos outros reis, introduzindo á similhança d'elles a *Opera italiana* em Portugal. No anno de 1720 cantaram-se varias Operas italianas em Portugal, das quaes nos resta o titulo de uma *Il triumfo delle Virtu*.

O privilegio exclusivo sobre os theatros, que pertencia ao Hospital de Todos os Santos, e a prepotencia exercida pelo theatro do *Pateo das Arcas*, começaram a ser illudidos por meios capciosos, não exarados ou previstos nos privilegios, e por contínuas reclamações. Na Provisão de 15 de Setembro de 1738, vemos «que em Junho de 1727, havendo-se representado ser indecente a uma Mesa tão pia, instituida para ministerios tam santos como exercitar a misericordia, occupar-se em ajustes com comediantes e em exibição de comedias, fôra eu servido (El-rei Dom João v) mandar escrever ao Provedor, que então era da Misericordia, ser do meu real agrado que insinuasse ao Thesoureiro do Hospital e aos mais Irmãos da dita Mesa se abstivessem totalmente d'este emprego; e em reverencia d'esta resolução, cessara a representação das comedias e o uso dos privilegios concedidos ao

Hospital, e ficara este perdendo o rendimento e util do *Pateo* que havia reedificado com tanto dispendio, e que lhe tinha feito grande falta para a cura dos enfermos que a elle iam;» etc. Por este notavel trecho da citada Provisão se vê que durante onze annos (de 1727 a 1738) perdeu o Hospital de Todos os Santos o privilegio dos trez quintos do rendimento das comedias, e o dominio util do *Pateo das Arcas;* parece pela leitura d'esta disposição que *cessara a representação das comedias*, mas é de suppôr, que se subentenda aqui uma restricção *com intervenção ou por conta do Hospital.* N'esta mesma Provisão, se encontra a prova da nossa hypothese: «havendo-se introduzido n'esta côrte em o anno de 1735 uma Opera representada e cantada por musicos italianos em casas que para isso alugaram de fronte do convento da Trindade, a qual se representava publicamente, admittindo-se a ella todos os que pagavam a entrada taxada pelos mesmos representantes, e no anno passado de 1736 se introduziu mais uma comedia italiana, que tambem se representava com a mesma publicidade em casas para isso alugadas pelos mesmos representantes, sem que para nada d'isso pedissem os authores de taes representações licença ao Hospital, nem com elle fizessem concerto algum para lhe assignalar o logar em que representassem, mas antes privando o Hospital da posse de se fazerem sómente no seu *Pateo* as representações de comedias, de que não tinham differença essencial as que modernamente se introduziram;» etc. Por esta especie de relatorio que

precede a renovação do antigo privilegio suspenso desde 1727, se vê que sómente o theatro do *Pateo das Arcas* estivera fechado.

Em 1737 apresentaram-se ao Hospital, Luiz Trinité, João de Villa Nova, e Antonio Fustier, propondo-lhe a arrematação ou arrendamento do theatro do *Pateo das Arcas* por 600$000 réis annuaes. Foi então que o Hospital pediu remedio contra as perdas que soffria desde a suspensão dos seus privilegios em 1727. O rei attendeu a esse pedido, como se vê por este trecho da citada Provisão de 1738: «recorrendo os supplicantes (Provedor, Thesoureiro e Mesarios) a mim, por se lhes offerecer quem quizesse alugar-lhes o seu *Pateo* com o uso do seu privilegio, para que fosse servido haver-lhe por bem que os supplicantes se podessem ajustar sobre o aluguer do seu *pateo* e uso do referido privilegio, e prohibir em virtude d'elle quaesquer representações que n'esta côrte se fizessem sem licença do Hospital e em logar que por este lhe não fosse assignalado, usando para esse effeito de todos os meios que por direito lhe fossem permittidos, fôra eu servido (Dom João v) resolver que os supplicantes podessem usar de seus privilegios nos termos em que era concedido de se permittirem representações de comedias ou operas, sem que se intromettessem no ajuste d'ellas.» Assim o Hospital pôde readquirir os seus antigos privilegios, ainda que não tão extensivos e absolutos como de antes. Em consequencia d'esta Provisão de 15 de Setembro de 1738, foram tambem julgados sujeitos ao privilegio as

companhias de *Marionettes* ou *bonifrates*, que por este tempo se exibiam em Lisboa; a Opera, que estava situada defronte do convento da Trindade, desde 1735, requereu tambem licença do Hospítal para continuar as suas representações; e o *Pateo dos Condes* «em que antigamente se representavam em hespanhol por 600$ réis,» e onde representavam os actores de comedias italianas que se introduziram em Lisboa em 1736, foi dado á uma companhia franceza, que pagava duzentos mil reis annuaes, representando *entremezes*, *ballets*, e exibições de *presepios*. Apesar d'estas tres licenças concedidas pelo Hospital, o seu Theatro do *Pateo das Arcas* foi sendo successivamente arrendado pelos tres emprezarios já citados, até ao tempo em que a Opera italiana, tornando-se em Portugal uma diversão regia, influenciou de tal fórma no animo do monarcha ou dos seus ministros, que o privilegio foi extincto por Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743, sendo compensado o Hospital com a esmola annual de 1:300$000 reis, pagos pela Casa da Moeda. O arrendamento do Theatro do *Pateo das Arcas* acabou em 1742, em consequencia da inexplicavel Carta Regia. Que esta Carta foi motivada pelo immenso dominio da Opera italiana sobre o espirito do monarcha, basta citarmos as seguintes datas: que em 1739 occupava o Theatro da Rua dos Condes uma companhia italiana, onde cantára *Demetrio*, *Il Velogeso*, e *Merope*, e que essa mesma companhia ainda aí estava em 1740 no mesmo theatro aonde cantou o *Ciro riconusciuto*. Confirma-se de mais a mais

a nossa hypothese, porque no anno de 1753 foi construido o sumptuosissimo theatro regio dos Paços da Ribeira, que, como o Theatro do *Pateo das Arcas* cessaram de existir em 1755, arrasados pelo terremoto. Na Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743, se estabelecia, que se sustaria a esmola de um conto e trezentos mil reis ao Hospital, «*se continuarem n'esta corte as ditas representações de comedias ou operas, ou qualquer outra similhante*, etc.» Por esta condição se vê que já não bastava para ajuda do Hospital o rendimento dos seus privilegios, ou porque appareciam poucas companhias a requerer-lhe licença, ou porque o publico não concorria aos espectaculos em rasão do alto preço que as companhias, oneradas com o privilegio, exigiam dos espectadores. De facto, assim aconteceu depois da catastrophe do terremoto, tendo o governo de mandar continuar a esmola por Carta Regia de 20 de Novembro de 1759, durando pelo menos até ao anno de 1762. Vimo-nos forçados a saír do seculo XVII, para acompanhar a evolução historica do *Pateo das Arcas*, unico centro de vida do theatro portuguez.

No seculo XVII, no reinado de Philippe III sabe-se da existencia do theatro portuguez não só pelas peças citadas no *Index Expurgatorio*, mas tambem pelos cuidados que o theatro mereceu aos legisladores. Nenhuma comedia podia ser representada sem licença requerida á Relação de Lisboa ou Porto, conforme a cidade em que se havia de dar o espectaculo. Em uma Portaria de 25 de Janeiro de 1626, é que ficou estabelecido

*

que á Camara Municipal do Porto e não á Relação, competia o dar licença para representação de qualquer comedia. Uma outra lei dá tambem á Camara Municipal attribuições de censura. Todas estas disposições provam que existia um theatro portuguez; quaes as peças que se representavam, se eram da velha eschola de Gil Vicente, ou imitadas da eschola hespanhola de Lope de Vega e Calderon, nos Archivos das Camaras de Lisboa e Porto devem existir as licenças, com os titulos das peças, logar da representação, época e auctor indicados. Podemos com certeza dizer que no seculo XVII o theatro era mais civil do que hieratico, e pelo prologo de *El-Rei Seleuco*, de Camões, se deprehende pela descripção da scena, que já havia logar proprio, um amphitheatro de madeira, armado de proposito para as representações. Com a morte do principe Dom João, em 1543, não se representara mais auto ou comedia na côrte. Os Jesuitas conheceram immediatamente a importancia do theatro, do mesmo modo que adivinharam as estampas allegorias para tornarem communicaveis as suas maximas frias. Logo nos primeiros tempos da colonisação, o apostolo da America, o Padre José Anchieta para combater os Autos populares dos continuadores de Gil Vicente, e antes que os *Index Expurgatorios* tratassem de aniquilal-os, compôz uma peça dramatica, intitulada *Auto da Pregação Universal*. (1) Os Autos espalharam-se logo

(1) Pereira da Silva, *Varões illustres*, t. I, p. 15 e 16.

no seculo XVI para fóra do Reino, por isso que vêmos Camões citar em 1555 em Gôa o Auto anonymo de *Braz Quadrado*. Os Jesuitas lançavam os fundamentos de uma moral nova, privativamente sua; serviram-se de todos os meios para a incutirem; a architectura e poesia foram tambem afogadas por esses sicarios da consciencia, como meio de universalisar as suas theorias. Para exprimir uma moral falsa, que fórmas tomaria a arte que não fossem uma mentira? Como aconteceu em toda a Europa, os Jesuitas apoderaram-se do theatro; inventaram um genero hybrido, sem paixão, allegorico, metaphorico, encomiastico, verdadeiro germen d'onde saíu o elogio dramatico.

O theatro de *marionettes*, a que em Hespanha se chamava *Titeres*, recebeu em Portugal uma designação propria, que bem mostra que esta ordem de espectaculos foi talvez a unica de que gosou o nosso povo. Os *bonifrates* eram essas figuras movidas por cordeis, que representavam nas tabernas e pousadas de Hespanha as scenas de *Gaifeiros* e os mysterios da Paixão; em Portugal a propria designação mostra o seu intuito satyrico. Encontramos a palavra *bonifrate* no theatro de Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo*, escripta em 1547: «a mulher não hade ser *bonifrate*. (1) No seculo XVII, estavam elles mais em voga; á medida que o theatro de Inglaterra e de Hespanha se levantavam a uma altura surprehendente de creação e fe-

(1) Act. I, sc. 3.

cundidade original, em Portugal o theatro tornava-se um motivo de caridade, uma especulação financeira dos hospitaes, como hoje em dia as loterias. Na *Carta de Guia de Casados*, D. Francisco Manoel de Mello, fala d'esse uso dos *bonifrates:* «Mulheres ha d'estas appetitosas, que por um *bonifrate* venderão um padrão de juro da camara.» (1) Francisco Rodrigues Lobo, que tambem conheceu o theatro popular, emprega nas suas comparações moraes esta mesma designação: «O homem no falar não hade parecer estatua, nem *bonifrate.*» (2)

O grande uso das comedias hespanholas representadas em Portugal, contribuiu muito para o despreso que os nossos votaram á sua lingua no seculo XVII. Jacintho Cordeiro escreveu as suas comedias em Hespanhol. No *Diccionario* de Bacellar, de 1783, se allude a este facto importante, citando como causa: «a leitura de Veiga del Carpio, e Comedias Castelhanas.» (3)

Se este quadro que aí fica, é desolador, mais triste ainda será o estudo parcial de cada um d'estes elementos de corrupção, que trabalharam para extinguir a tradição nacional do nosso theatro.

(1) Ibid., fl. 27, v.
(2) *Côrte na Aldeia*, Dial. VIII, p. 163.
(3) Ibid., p. 4.

CAPITULO II

As Tragicomedias nos Collegios dos Jesuitas

Os Jesuitas corrompem em Portugal os estudos classicos. — As suas *Selectas*. — Extinguem a Comedia da Renascença com as suas Tragicomedias latinas. — A Tragicomedia *Sedecias*, representada na visita de Dom Sebastião á Universidade de Coimbra em 1570. — Tragedias latinas de Diogo de Paiva de Andrade e Frei Thomé de Jesus. — O Collegio das Artes, de Coimbra, floresce com as Tragicomedias do padre Luiz da Cruz, padre Simão Vieira, padre Antonio de Sousa. — Divertimentos theatraes na Universidade e Collegio do Espirito Santo, de Evora. — A Tragicomedia do padre André Fernandes na visita do Duque de Bragança a Evora. — Divertimentos escholares no Collegio de Santo Antão, em Lisboa. — Festejos pela vinda de Philippe III a Portugal; a Tragicomedia do padre Antonio de Sousa *Do Descobrimento e conquista do Oriente por Dom Manoel*. — Descripção do theatro em que foi representada. — Riquezas do scenario e caracterisações. —Resto da tradição escholar dos Jesuitas no selo XVIII. — Tendo os Jesuitas extinguido o theatro *classico* com as suas Tragicomedias eruditas, matam o theatro *nacional* com o *Index Expurgatorio*.

Na segunda metade do seculo XVI, o theatro *nacional* e o theatro *classico* soffreram a invasão do genio expoliador dos Jesuitas; as suas escholas derramaram-se em Portugal no anno de 1555, e n'ellas, á similhança das Universidades, admittiram immediatamente os divertimentos dramaticos. Não contentes com conspurcar os ricos monumentos da litteratura antiga retalhando-os nas suas *Selectas*, guerrearam o theatro classico oppondo-lhe as suas Tragicomedias em verso heroico para ensaio dos estudantes do methodo alvaristico,

e dos que frequentavam as escholas de Rhetorica. (1) Depois que se lhe augmentou o poder e a opulencia, o theatro foi para elles o meio de festejarem os reis e os grandes senhores, quando íam a qualquer terra em que dominavam. Quando el-rei Dom Sebastião visitou a Universidade de Coimbra, os Jesuitas, que já se haviam apoderado da instrucção publica de Portugal, mimosearam-no com uma Tragicomedia. Era então Reitor da Universidade Dom Jeronymo de Menezes, quinquagesimo quinto Bispo do Porto. Achamos este facto memorado em Dom Rodrigo da Cunha: «Sendo ainda Reitor da Universídade, veiu a ella el-rei Dom Sebastião, e o Cardeal Dom Henrique, com a maior parte da côrte e nobreza do reino, em cuja vinda Dom Jeronymo de Menezes lhe mandou fazer grandes aparatos, e festas; entre ellas se representou a Tragicomedia famosa, intitulada *Sedecias*, da destruição de Jerusalem por Nabuch do Nosor, composta pelo padre Luiz da Cruz, religioso da Companhia de Jesus.» (2)

(1) A primeira *Selecta*, que os Jesuitas inventaram, publicou-se em 1587. Em 1594 refundiram-na em uma nova, intitulada *Silvae illustrium auctorum, qui ad usum Societatis Jesu Selecti sunt.* Reconhecendo ainda os grandes defeitos d'estas duas, empregaram todos os seus meios para tiral-as da circulação e publicaram uma terceira *Selecta*, da qual baniram os escriptores da baixa latinidade, e os latinistas modernos, que estavam intercalados entre Tito Livio, Sallustio e Cicero, de modo que era impossivel desenvolver o gosto da mocidade para os saber distinguir. A consequencia foi a decadencia dos estudos classicos.

(2) *Catalogo dos Bispos do Porto*, Parte II, cap. 40; p. 218, ed. 1742.

Poucos annos antes havia professado no instituto jesuitico o padre Luiz da Cruz, a 1 de Janeiro de 1558; era filho de Leonardo da Cruz e de Leonor Lopes, e morreu a 18 de Julho de 1604, como se sabe pelo que diz d'elle Barbosa Machado. A visita de Dom Sebastião á Universidade de Coimbra foi em 1570; a sua actividade dramatica foi aproveitada pelos Jesuitas logo depois que vestiu a roupeta; além da Tragicomedia *Sedecias*, escreveu outras tres, mas não se sabe se elles foram representadas em alguma solemnidade publica; comtudo temos a certeza que o seriam nos divertimentos escholares, como se deprehende do titulo com que foram publicadas em Leão em 1605: *Tragicœ comicœque actiones á Regio Artium Societatis Jesu Conimbricœ in publicum theatrum.* (1) Logo pouco depois da publicação da Tragicomedia *Sedecias*, no Collegio dos Jesuitas de Evora se representou outra sobre o mesmo assumpto, escripta pelo mestre de Rhetorica, o padre João da Rocha; era filho de Gaspar da Rocha e de Isabel Fernandes; entrou para o Collegio de Santo Antão, de Lisboa, a 25 de Janeiro de 1603, e foi mestre de humanidades em Lisboa, Evora e Coimbra. D'elle resta a *Tragicomedia Nabuco de Nosor*, da qual diz Barbosa Machado: «mereceu a acclamação de todos os expectadores.» (2) O Padre João da Rocha partiu para a India em 1623, e morreu depois de 1633. A

(1) Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, t. III. p. 9 0
(2) *Id.* ib., t. II, p. 737.

parte espectaculosa d'esta tragedia da destruição de Jerusalém póde ser comprehendida pelos que viram a representação da moderna *Prophecia*. O Collegio das Artes, de Coimbra, era o que mais primava na frequencia dos divertimentos theatraes; fôra em Coimbra que appareceu a tragedia classica, e os jesuitas queriam apagar essa tradição pura com o explendor das suas creações. Ali se representou a *Tragicomedia Paulinus Nolæ Episcopus*, em verso heroico: «a qual se conserva no Archivo do Collegio de Coimbra, da qual faz menção o Padre Franco, etc.» (1) Era o auctor d'esta Tragicomedia, Dom Affonso Mendes, nascido em Evora a 20 de Agosto de 1579, de Lourenço Alvares e Branca Mendes. Vestiu a roupeta a 2 de Fevereiro de 1593, e foi mestre de Rhetorica no Collegio das Artes até 1600; morreu a 29 de Junho de 1656. Tambem era natural de Coimbra o padre Simão Vieira, que professou na Companhia de Jesus, em Roma, a 9 de Abril de 1556; segundo o espirito do seu instituto, escreveu a *Tragedia de Casu Heli*, e a *Tragedia de Obitu Saulis et Jonathæ*. (2) Ainda ao mesmo Collegio das Artes, de Coimbra, pertenceu o padre Antonio de Abreu, e como mestre de Rhetorica, aí fez representar pelos seus discipulos a *Tragedia Sancti Joannis Baptistæ*; era este jesuita natural de Lisboa, filho de Antonio de Abreu e de Anna Barradas; vestiu a roupeta no Col-

(1) *Id.* ib., t. I, p. 44. Cf. Padre Franco, *Imag. do Nov. de Coimbra*, t. I, liv. 2, cap. 21, n.º 4.
(2) Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. III, p. 724.

legio de Coimbra a 17 de Maio de 1577, e morreu a 10 de Junho de 1629. (1) Foi tambem no Collegio de Coimbra, que se educou o padre Antonio de Sousa auctor da apparatosa Tragicomedia representada na entrada de Philippe III em Lisboa, em 1619; abaixo a analysaremos detidamente para que se forme uma ideia d'estes espectaculos dos jesuitas.

Isto que se passava e estava em moda nos Collegios dos Jesuitas, começou a exercer certa influencia sobre o gosto litterario do tempo; e só assim se explica o facto de vêrmos Antonio de Azevedo «comico dos mais insignes que floresceram no reinado de Dom João III» (2) abandonar a comedia nacional, cuja eschola estava ainda no seu esplendor, para escrever em latim, sendo d'entre as comedias que escreveu a mais estimavel a que versa sobre o thema do Evangelho: *Venite post me, faciam vos piscatores hominum.*

Vimos como o theatro classico era adulterado pelos professores de Rhetorica do Collegio das Artes em Coimbra; os Jesuitas do Collegio de Evora, da cidade aonde a tradição dramatica de Gil Vicente ainda estava viva, não quizeram ficar atraz n'este symptoma de bom gosto. Quando a Universidade de Evora, fundada pelos Jesuitas, quiz festejar a chegada do Duque de Bragança, que ainda então não era rei de Portugal, representaram-lhe uma Tragicomedia intitulada *Sanc-*

(1) *Id.* ib., t. I, p. 195.
(2) Barbosa Machado, *Bibl. Luzit.*, t. I, p. 213.

tus Eustachius Martyr, «com pomposa magnificencia,» como diz Barbosa Machado. (1) Foi o auctor d'esta Tragicomedia o Padre André Fernandes, natural da Villa de Vianna, no Alemtejo, que era mestre de Rhetorica na Universidade, n'esse anno de 1635. O padre André Fernandes, era filho de Domingos Coelho e de Maria das Neves, e entrára para a Companhia de Jesus a 2 de Abril de 1622. No Collegio eborense tambem se representou a Tragicomedia *Agiulphus*, por occasião de um regosijo publico; a edição é de 1669, com o titulo *Agiulphus Serenissimæ et Augustissimæ Magnæ Britaniæ extractus dramatis Tragicomicis, ab Academia Eborensi in Collegio Soc. Jes.* Em quasi todos os Collegios de Jesuitas, em Portugal, achamos vestigios d'estes divertimentos escholasticos; até no Collegio da Ilha de S. Miguel se representou tambem uma tragicomedia! Versava de um certame de figuras allegoricas, que representavam as nove ilhas dos Açores disputando entre si a primasia. Em todas as composições dramaticas dos Jesuitas predomina a fórma da *sabbatina* escholar; elles tem a audacia de dar corpo ás mais vagas abstracções, e não possuindo o genio creador que inventa os symbolos, privativo dos primeiros periodos da vida da humanidade e das raças mais fecundas, atrevem-se a servir-se do symbolismo mas cáem na mais chata e amaneirada allegoria. A Tragicomedia representada no Collegio jesuitico de

(1) Id., *ibid.*, t. I, p. 148.

Ponta Delgada foi escripta pelo mestre de Rhetorica, o padre João Moraes de Madureira Feijó; era o seu titulo *Dissidium de primatu inter Insulas, vulgo Açores*. Diz Barbosa Machado, que foi representada com grande applauso. (1) O Padre João Moraes de Madureira Feijó nasceu a 21 de Março de 1688; vestiu durante treze annos a roupeta; e quando esteve professando na cidade de Braga a cadeira de Rhetorica, aí compoz e fez representar a tragedia *Verior Ganimedis raptus*, em louvor de Santo Estanislau Koscka. O extasis de um Santo comparado por um Jesuita ao rapto licencioso de Ganimedes para os prazeres de Jupiter! Por mais que faziam os Jesuitas não podiam encobrir debaixo da chamarra a pata bifurcada de satanaz.

O seculo XVII está quasi todo occupado pelas Tragicomedias dos Jesuitas; muitas d'ellas ficaram manuscriptas, como o *Sacer Hercules* do Padre Pedro Peixoto, lisbonense, que vestiu a roupeta a 18 de Março de 1619, e morreu a 8 de Outubro de 1686. (2) Outro frade portuguez, nascido em Anvers, escreveu *Herodes Seviens, Drama Tragicum de Infanticidio*, em 1628; era augustiniano, a cuja ordem se pegou o contagio dos divertimentos escholares dos Jesuitas, como se nos revela pelo facto de Frei Thomé de Jesus, o Kempis portuguez, escrever a *Comedia do grande*

(1) *Bibl. Luzit.*, Supplemento, p. 187.
(2) Barbosa, *Bibl. Luzit.*, t, II, p. 609.

Padre Santo Agostinho «representada em Marrocos, com faculdade do Xarife. Affirma Jorge Cardoso, no *Agiologio Luzitano*, t. II, p. 620, que a vira em poder d'esta Provincia de Santo Agostinho.» (2) Tambem o celebre Diogo de Paiva de Andrade, nascido em Lisboa em 1576, escreveu duas tragedias latinas *Joannes Baptista*, e *Eduardus*; e para completar o quadro em que o theatro nacional apparece esmagado por estas formações hybridas do tragicomico, citamos o nome do portentoso Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo, que em 1614 fez representar diante de Luiz XIV a sua Tragicomedia *Orpheus*, a qual dedicou depois ao Cardeal Mazarino; o titulo com que foi publicada é: *Orpheus, Tragicomedia in Aula Regia Palatii Parisiensis, coram rege Christianissimo Ludoviço XIV.*

O Collegio das Artes, de Coimbra, e o Collegio jesuitico de Evora até aqui parecem levar a palma na grandeza e apparato com que representavam as suas tragicomedias. Parece que o Collegio de Santo Antão, de Lisboa, está eclipsado; mas vamos vêr como elle se desassombra e desempenha. Falta-lhe só uma occasião em que mostre o seu enorme poderio, capaz de abalar o mundo; é a elle que compete representar o dithyrambo, cantado e dansado sobre a ruina de Portugal, usurpado por uma invasão hespanhola.

Para a chegada de Filippe III a Portugal, os Je-

(2) Id., *ibid.*, t. III, p. 757.

suitas prepararam-lhe uma festa dramatica, desempenhada pelos seus escholares, no Collegio de Santo Antão em Lisboa. O theatro nacional estava quasi completamente morto; sómente os Jesuitas, que tanto haviam contribuido para a sua extincção com os *Indices Expurgatorios*, se reservavam o divertimento exclusivo das suas comedias em latim para ensaio dos estudantes de *Selecta.* A peça engenhada pelos Jesuitas intitulava-se: *Real Tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente por el felicissimo Rey, decimo quarto de Portugal Dom Manoel de gloriosa memoria... Compuesta y representada en el Real Collegio de S. Antão de la Compañia de Jesus a la Magestad Catolica de Felipe segundo de Portugal, y tercero Monarca de las Españas, miercoles y juevenes, en 21 y 22 de Agosto de 1619, assistiendo a ella, con su Magestad Catolica de Felipe tercero, y D. Isabel dichosos Principes de España, la serenissima Señora Infanta D. Maria, con toda la corte de España y Portugal.*

Em uma nota manuscripta, em letra do seculo XVII se encontra esta interessante nota: «O autor d'esta Tragicomedia foi o muito reverendo P.e Antonio de Sousa, religioso da Companhia de Jesu; primo do muito erudito e douto Antonio de Sousa de Macedo, bem conhecido por seus escriptos; e na 1.a parte que trata *Eva* no Cap. 26, tratando do principio e continuação da poesia, ahi nomêa por seu primo ao Auctor d'esta obra; e devia de ser grande poeta, porque den-

tro de vinte e seis dias fez esta Tragicomedia, como elle nos diz no prologo ao leitor.» (1)

João Sardinha Mimoso fez a descripção d'este estupendo espectaculo em um grosso volume de 125 folhas; na sua advertencia ao leitor traz noticias importantes, que convém recolher na propria fórma em que as escreveu. Traduzimol-as para facilitar a leitura: «Foi o commum juizo de todos os que se acharam n'esta cidade, que a maior cousa que n'ella se fez, foi a Real tragicomedia que os Padres da Companhia de Jesus ordenaram no seu Collegio de santo Antão, no qual os Padres venceram a si mesmos, porque sendo tão perfeitos e apontados em tudo o que emprehendem, que ninguem se espanta com a perfeição das suas obras, como cousa ordinaria n'ellas, em esta foi o espanto universal, não só pela obra, mas pela brevidade com que a apresentaram... Os vestidos, trajes, joias e mais riquezas vão fidelissimamente retratados, taes como os personagens que os vestiram e levaram em seu adorno, posto e tirado de cada um por conta, como os mesmos que os vestiam deram por lista. Em a qual é mais de espanto, que cousa que servira a uma não aproveitava a outra figura. O que assim mesmo fez a obra mais real, foi conhecer-se as figuras em tanto numero, que passaram de 300, todas das Escholas, tanto, que apenas veiu um artilheiro para dar fogo ás peças, por causa do perigo que podia haver se isto se

(1) Exemplar da Bibliotheca publica do Porto, L. 2-72 A.

metesse em mãos de gente sem experiencia. O elenco e disposição se tirou, parte de um libreto que antes da representação saíu, o restante do que appareceu no tablado, e muito das pessoas que n'esta disposição da obra entenderam. Os córos de musica foram dos melhores Maestros de profissão que existem em Lisboa. E para que tudo fosse pela ordem que convinha, eu fui consultar *o auctor da obra*, o padre Mestre de Rhetorica das ditas Escholas, que é o Padre Antonio de Sousa, de quem soube todo o enredo, postoque contra sua vontade, por não dar-se por satisfeito da sua poesia, dizendo ser composta com a brevidade que todos sabem; nem elle soube qual era a minha intenção quando lh'o perguntei. Não fizeram os Padres esta obra em vulgar, por não ser do seu instituto, que é ensinar letras humanas em lingua latina, e fora bastante mais facil ao autor escrevel-a em hespanhol.» João Mimoso Sardinha conservou a Dedicatoria dos Padres da Companhia a Philippe III, aonde se encontra esta curiosa noticia: «Na representação, (que toda será pela juventud que nas Escholas d'este Collegio se cria,) verá d'ella V. Magestade parte do fruito que esta Cidade e Reyno colhe do trabalho que a Companhia emprega na cultura e educação dos sujeitos que as frequentam.»

A descripção do theatro e do scenario, armado pelos Jesuitas, tambem merece conhecer-se: «Para esta real representação se preparou um theatro e tablado na fórma seguinte. No *pateo* das Escholas, para a

parte do Oriente, se levantou o tablado sobre grossos e largos madeiros, em altura de 60 palmos, e mais, por o sitio ser muito estreito. Escolheu-se este, apezar de haver outro mais capaz da parte do Occidente, por ser sem sol e calor, e de mais alegre vista, ficando sobre os jardins, chamados de S. Lazaro, e ser o sitio de mais formoso e espaçoso horisonte. Tinha o tablado, 145 palmos de largo, e 89 de comprido. Pela parte anterior do Collegio, se alevantou em altura de 50 palmos sobre os 60 de tablado, um proscenio, que tinha de comprimento 25 palmos e de largo 60; tinha trez corpos de architectura de meio perfil: o primeiro de 20 palmos de alto, e o segundo de 15; sobre este havia outro de 12 palmos de alto, em que estava a representação da gloria. Constava toda esta fachada de trez corpos eguaes, de 30 palmos de altura cada corpo. Todos os trez pilares, cornijas, frisas e architraves eram revestidos de damasco de côres, perfilados de membros de architectura, recortados e argentados de ouro. Rematava o frontispicio d'esta fachada com uma pyramide de 8 palmos de alto, que pelo meio o partia, carregando a peanha que o sustentava sobre a cornija do terceiro corpo, e sobre os quatro angulos havia quatro grandes pyramides, com que se rematava a fachada. Tinha este proscenio duas portas de doze palmos de tamanho cada uma; pela parte direita saía o rei D. Manoel e todo o tocante ás cousas de Portugal, e pelo lado esquerdo saíam os Mouros e cousas tocantes á gentilidade; cobriam-nas pannos de tela dourada. No

corpo do meio estavam dois nichos, de oito palmos cada um, e entre elles um pilastrão de tres palmos, que desde baixo do tablado até á altura em que estava a representação da gloria, dividia todo o corpo da fachada, por onde baixou em uma nuvem formosa, da gerarchia da gloria, o Anjo Custodio do Oriente no primeiro acto. O nicho da mão direita continha o throno e casa de Apollo deos dos ventos, d'onde saíram os quatro; e no da mão esquerda estava uma bôcca do inferno, que se abria e fechava, vomitando demonios de vez em quando; o restante do nicho era uma penha negra cheia de infernaes chammas. No ultimo corpo da fachada, que era de uns vinte palmos de comprido e doze de alto, estava a representação da gloria, e em meio d'ella uma peanha de quatro palmos de largo, e tres de comprido formada de nuvens volantes de prata sobre campo azul, semeada de Seraphins de relêvo e estrellas de ouro; a peanha movia-se em meio das demais nuvens que estavam em meio da quadra, até chegar ao nivel da fachada; sustentava uma cruz de cinco palmos de largo, enriquecida das cinco chagas de Christo, que resplandeciam com formosos raios; e do meio da cruz saía um grande resplendor, e raio de seis palmos de diametro.

«Toda a quadra estava forrada de azul e vistosas nuvens de prateados volantes, e em meio um como resplendor de ouro, grande, que com arreboes amarellos e coloridos, fingiam uma formosa abertura do céo. Os pilares e parte da architrave do frontispicio e cornija

do corpo de baixo, e os pilares do ultimo corpo estavam cobertos das mesmas nuvens de azul, branco e prata. Saía do nivel da fachada sobre o ar, uma nuvem grande, de quatro grades por ambas as partes, que tomavam a peanha no meio, em que estavam treze Anjos vivos, tres de cada lado na primeira grade, e dois de cada lado na segunda, e um em cada uma das superiores. Nos pilares, dois de tamanho natural de esculptura, e por debaixo dos pés dos da primeira grade estavam outros dois em escorso do mesmo, como que sustendo toda a machina e grandeza da gloria, com suas azas e braços estendidos.

«Vestiam estes Anjos todos, ricas roupas, de varias côres de tela, brocado, bordados da China; em meio de todos estava em uma alegre nuvem um Anjinho lindamente vestido de telinha de ouro e prata, todos tinham formosas e louras cabelleiras, grinaldas de flôres e varios instrumentos nas mãos, que a seu tempo se tocaram accordemente; convém a saber, dois baixões, dois violões de arco, duas rabequinhas, duas flautas e outros varios instrumentos musicos.

«Estava esta elegre representação coberta de umas cortinas de tafetá colorido, que descerrando-se, mostravam a formosura d'este espectaculo. Os mastilles e ribaltas d'este tablado se revestiram de damascos cramesís. A fachada d'este proscenio se refaixava de architectura composita em extensão; os pilares de tres palmos, e as cornijas, frisos, e architraves de quatro de tamanho, tudo se forrou de demasco de côres, que

por cima refendiam os membros de architectura recortada e argentada de ouro.

«Da parte do Collegio e Escholas se fez em toda a largura do tablado outro de doze palmos de alto, e no meio de um throno de vinte palmos, em quadrado, em que esteve sua Real Magestade e suas Altezas; e da parte direita sessenta palmos de largo e dez de ancho, em que estiveram os Grandes senhores de Hespanha e Portugal; e da parte esquerda, em outro sitio estiveram as damas e outras donas de honor, com suas aias, e outros ministros do palacio. Forrou-se o logar em que sua Magestade esteve, de brocado de ouro de tres palmos, com um rico docel e cortinas por todos os lados, que o gosto com que sua Magestade assistiu á tragedia nos dois dias, fez levantar do lado por onde entravam e saíam os personagens, para com mais facilidade os poder gosar, e vêr mais tempo e distancia do logar. Os lados, em que estavam os Grandes e damas, se adornaram de cortinas de raso verde e colorido, com franjas de ouro, e çanefas de brocado, franjões de ouro e sêda. Todo este sitio se cobriu de ricos tapetes orientaes; o tablado em que representaram todos os personagens da tragicomedia ficou sem elles, para não impedir a voz dos representantes e não estorvar as machinas e danças de que se compunha a obra.

«No sitio que ficava por detraz do real tablado, dividido por um bom espaço se levantaram umas grades de vinte palmos de alto e dezeseis de tamanho e oitenta de largo para os cavalleiros e religiosos. Havia do

logar onde estavam suas Magestades e Altezas serventia para uma geral, que estava colgada de sêda de varias côres da China, fresca e olorosa, para estancia de suas Magestades e Altezas. Havia outra para os grandes e senhores em seu destricto, e outra para as damas e senhoras, de honor, com as cousas tocantes a similhante acto. Sobre a porta das Escholas se fez outro tablado, para os paes dos representantes poderem gosar da alegre vista de seus filhos.

«Por baixo do tablado d'onde estiveram os grandes, se fez um recolhimento para as figuras poderem vêr a obra em quanto não saíam ao tablado, e estar com resguardo a muita pedraria e riqueza que sobre si todos levavam, o qual estava guardado de galerias para poderem vêr sem serem vistas nem tocadas... Chegado pois o primeiro dia, que foi em uma quarta-feira a vinte e um de Agosto, chegou sua Magestade com o Principe e Princesa e serenissima Infanta, pouco depois das tres horas da tarde, e entrando em seu real posto, houve um alegre applauso entre todos os circumstantes, com salva de musica de charamellas, e atabales, e socegado o auditorio, começou a obra, etc.» (1)

A Tragicomedia é em versos latinos; nem o rei nem as damas, nem os grandes de Portugal e Hespanha comprehendiam esses exercicios de rhetorica dos escholares de Santo Antão; os jesuitas que não podiam

(1) Fl. 1, v., a 4.

deslumbrar pelo genio, procuraram espantar pela riqueza. A *Relação* de João Mimoso Sardinha versa principalmente da descripção minuciosa como vinham vestidos os personagens allegoricos, Lisboa, Cintra, o Tejo, a Idolatria, o Culto divino, etc. É importante para a historia da caracterisação no theatro portuguez do seculo XVII, ainda que nunca os comicos nacionaes poderam servir-se d'esses recursos. Os Jesuitas tinham um geito especial para a allegoria. El-rei Dom Manoel vinha com a: «Espada e petrina de ouro puro de martello, que pertenceu ao Mestre de Santiago, filho d'el-rei Dom João II, fundador da illustre e real casa de Aveiro; custou a sua feitura dois mil ducados, e de premio ao ourives que a fez, se deram de renda 30 *hanegas* de trito em cada anno para sempre.» (1) Por este importante facto se descobre que os Jesuitas se serviram da sua poderosa influencia para alcançarem emprestadas as joias com que ataviaram as tresentas e tantas figuras que entraram em scena. Da entrada de el-rei Dom Manoel em scena, diz o citado auctor: «Foi notavel o applauso que deu a esta entrada, que certamente foi real e de grande magestade.»

Vasco da Gama foi representado em scena, com um colar de peças de ouro e de diamantes, «que valia mais de sete mil ducados» com «*uma espada toda de ouro, que foi de el-rei Dom João II.*» (2) Tambem ap-

(1) *Relação*, fl. 18.
(2) *Idem*, fl. 22, v.

pareceu em scena «uma galera de mais de trinta palmos de pôpa á prôa, com toda a cordoalha e enxarcias, que sóe levar um galeão da India, perfeita e acabada, que até a sineta levava; assim levava dez peças de bronze, quatro por banda, e duas na prôa, que no palco se dispararam, fazendo salva a sua Magestade e Alteza.» (1) Rompeu-se um penhasco, e a nau começou a navegar acompanhada de Tritões e Sereias; Vasco da Gama e o Piloto íam cantando versos latinos; os marinheiros cantavam em portuguez as seguintes coplas, que transcrevemos, para que se avalie o talento do poeta comico Padre Antonio de Sousa:

Mar: Fortes portuguezes
Conquistae o mar,
Que a terra é pequena,
Para triumphar.

Os ventos conhecem
Vossos estandartes
Riquos de vitorias
Em diversas partes;
Sopram desejosos
De ver-vos no mar,
Que a terra é pequena, etc.

O Céo vos convida
C'o Reyno do mar,
Dai velas á fama
Que vos quer honrar,
Vêde que vos chama,
Para navegar,
Que a terra é pequena, etc. (Fl. 28, v.)

(1) *Id.*, fl. 26, v.

Conheça Neptuno
Quem é Portugal,
Se por bem não queira
Sinta por seu mal;
Que á nossa bandeira
Obedece o mar,
E a terra é pequena, etc.

Novos Argonautas
Ouro vão buscar,
Que em cofres a honra
Quer enthesourar.
Buscae portuguezes
Este ouro no mar,
Que a terra é pequena, etc. (Fl. 29.)

Os ventos ligeiros
Encheram as velas,
Voaram as Naus,
E os peixes entre ellas,
Alegre com danças
Tornaram o mar,
Que a terra é pequena, etc.

Fica-te, Lisboa,
Adeos patria amada,
Que a conquistar honra
Parte nossa Armada:
Cêdo te verêmos
Senhores do mar,
Que a terra é pequena
Para triumphar. (Fl. 30.)

O movimento lyrico d'este côro de Marinheiros é agradavel; não se sabe como seria interpretado pelo compositor da musica d'elle. Se nos lembrarmos de que no anno seguinte ao da representação da *Tragicomedia da Descoberta e Conquista do Oriente*, em 1620

o Padre José Leite se distinguiu na musica que compôz para a tragicomedia allegorica de *Angola triumphante*, é facil de crêr, que elle fôra tambem um dos maestros que em menos de vinte seis dias escreveram a musica da grande e estrepitosa Tragicomedia real. Já em 1560, Frei Luiz da Cruz escrevêra a musica para a sua tragedia *Sedecias*. Em 1619 ainda Camões era lembrado, porque caracterisaram um Tritão: «na cabeça, sobre negra grenha uma casca de lagosta, como o poeta Camões o pinta:

mancebo grande y feo
Trompeta de su padre y su correo.» (1)

Apparece tambem uma folia de nove galhardos mancebos cantando ao som de tambor, sistros e doçainas:

No mundo que descobristes
Gama, luz de Portugal,
Dizei se vistes
Rey tão venturoso
Ou vassalo tão leal.

Manoel é sem segundo
Menos póde ter egual,
Como nem Gamas o mundo
Tem fóra de Portugal,
Se a vista do sol na terra
Dá ouro, que tanto val,

(1) Fol. 30, v.

A vista do nosso Rei
Deu Gamas a Portugal.
Dizei se vistes, etc.

Qual te seja mais rendoso
Testemunha Portugal,
Se teu Rey criando Gamas,
Se o sol, tão rico metal.
Porém quanto mais que o ouro
A virtude honrosa val,
Vence Gama a todo o preço
Vosso valor immortal.
Dizei se vistes, etc.

Pois Gama não descobristes
Outro a Manoel egual,
Certo estou, que rei não vistes
De vassalo tão leal.
Que mal nos dera outro reino
Se não fôra Portugal
Ou Senhor a Manoel,
Ou seu vassalo outro tal. (Fol. 49.)

Todas as Provincias descobertas por Vasco da Gama vieram offerecer a Dom Manoel as suas páreas symbolicas, e dançaram «*a dança que se chama morte real.*» (1) Aqui enumera Sardinha Mimoso a riqueza que traziam; só em algumas d'essas figuras se contaram 1:090 diamantes, 3:000 perolas grandes, 248 esmeraldas finissimas, e 1:139 rubins. D'este modo toda a fidalguia de Portugal se despojou das suas joias para as emprestar aos Jesuitas do Collegio de Santo Antão. O primeiro dia da representação a Tragicomedia acabou no fim do terceiro acto, com uma dança

(1) Fl. 51, v.

de homens do povo, e de negros, tudo feito pelos estudantes, que cantavam:

> Sae dos seus Felippe
> E para os seus vem,
> Louvae portuguezes,
> Não percaes tal bem. etc.
>
> Porque cá vos fique
> Fama immortal,
> Deixae-nos Felippe
> Rei de Portugal. etc.

«Com isto se dava fim á representação do primeiro dia, ainda que não pôde ser tanto a ponto a chegada de sua Magestade, e foi mister começar mais de traz; o qual sua Magestade recomeçou no seguinte dia antecipando duas horas, e mandou que se continuasse sem atropellar cousa alguma. E aconteceu, que passando-se certo ponto, por parecer conviria, e era mais a proposito, por ficar-se o tempo livre para outros, olhava sua Magestade com attenção para o libreto do extracto que tinha na mão, conferindo o que via com o que lia escripto, que achando diversidade mandou recolher o personagem que havia saído, e que fosse tudo pela ordem que a obra promettia.» (1)

Os Jesuitas, depois de terminado este assombroso espectaculo, tentaram publicar um livro com estampas das scenas, bailados, e machinas que empregaram na Real Tragicomedia; não o chegaram a fazer. A sua

(1) Fl. 63.

intenção deprehende-se do aviso final de João Mimoso Sardinha: «É isto pois um breve resumo e corollario *da historia mais extensa, que cada dia se espera appareça* com aquelle ornato que exige a materia. Servirão entre tanto estes epitomes de incentivo e despertador do appetite para que com mais ancia se busque *a obra* toda *com as estampas e pinturas das machinas, que cedo sairão*, e eu ficarei desculpado de não tratar o assumpto com aquella copia e largueza que tão gloriosa empreza pedia, pois em esta brevidade não professo historia, se não alguma curiosidade com que desejo dar gosto a amigos que me constrangem a dar á luz o que por particular gosto meu havia recolhido.» Na bibliographia portugueza e hespanhola não se encontra esta projectada obra acompanhada das estampas do espectaculo; seria provavelmente pelo gosto dos librettos da *Clemenza di Tito*, e de *Alessandro nell'Indie*, que se representaram na Opera do Tejo, na primeira metade do seculo XVIII. Se tivessem apparecido essas estampas da Tragicomedia, por certo corrigiriam o que nos parece exagero na *Relação* de Mimoso Sardinha. Temos outros factos por onde se póde conhecer o grande assombro que causou a Tragicomedia dos Jesuitas; Vasco Mousinho de Quevedo, publicou logo em 1619 um poema de 70 folhas, intitulado *Triumpho del Monarcha Philippe tercero en la felicisssma entrada de Lisboa;* é dividido em seis cantos, aonde miudamente se descrevem os arcos, as luminarias, as danças, os foguetes e gala que houve na cidade, que se não sentia aviltada

ao receber o seu invasor acobertado pelo direito divino. D'esta obra dizem os annotadores de Ticknor: «É obra de bastante engenho, escripta em oitavas faceis e harmoniosas, e dedicada ao presidente do senado e camara de Lisboa. No segundo canto se introduz um elogio de Frei Luiz de Aliaga, confessor d'aquelle monarcha, que se suppõe ter tido grande parte na resolução do Rei visitar os seus estados de Portugal.» (1) Aonde especialmente se encontra uma descripção da Tragicomedia dos Jesuitas, é em um poema em sete cantos, composto de novecentas e vinte sete oitavas, que se imprimiu em Lisboa em 1624, com o titulo *El triumpho mas famoso que hizo Lisboa á la entrada del Rey Dom Phelippe tercero d'Espana y segundo de Portugal*, por Gregorio de San Martin. (2) No canto v d'este poema se faz a descripção da Tragicomedia, e na opinião de Gayangos e Vedia, é o que o torna mais curioso. Este Gregorio de San Martin dava-se por parente afastado de Lope de Vega.

Gregorio de San Martin, no poema citado descreve a Tragicomedia dos Jesuitas em noventa e cinco oitavas; pela extrema raridade d'este livro, transcrevemos algumas das suas estrophes, dando a preferencia áquellas que descrevem o scenario ou as figuras, e deixando de parte os monologos e dialogos com que anima a sua descripção:

(1) Ticknor, *Hist. de la litt. españ.*, t. III, p. 534.
(2) Barbosa, *Bibl. Luzit.*, t. II, p. 416.

St. 12

Luego a la tarde del siguiente dia
La Tragedia se vió mas celebrada
Que ingenio formò, ni miró gente
Tan sumptuosa, ni tan bien traçada:
O Padre de los estudios eminente!
O sciencia de sciencias venerada!
No sendo Theatino quien uviera
Que la mitad que hizo otro hiziera.

13

Estando en el theatro sumptuoso,
Su Magestad, los Principes y Damas,
Los grandes y los chicos con tal goso,
Que el alma frequentan vivas llamas:
En el cuerdo silencio virtuoso
Por ver las levantadas Epigrammas
Teniendo cada qual prompto el oydo
A lo que sale ponen el sentido.

14

Salió la mas que Athenas grandiosa
Ciudad en el valor que el mundo tiene
En las armas, y letras poderosa
Por los illustres hijos que mantiene:
De Ulysses fundador patria dichosa,
Con el Tajo, y peñasco se entretiene
A do su Magestad reverenciando
Yvan versos latinos concordando.

15

Alli las tres figuras adornadas
De brocados y telas differentes
Con labores exquisitos bordados
Que sin miralo son aqui presentes:

De preciosas perlas matizados
Y d'infinitas piedras reluzientes,
Los pechos guarnecidos, y turbantes
De topacios, rubies y diamantes.

21

Despues que cada qual fue relatando
Las sabias Epigrammas que trahia
Al Rey, y a los demas reverenciando
Mostraran la devida cortesia.
Y al momento que los numerando
Con arrogante talle y bisarria
Quitanse el Theatro, y luego al punto
Salió el mayor rigor del mundo junto.

22

La Idolatria sobre un can severo
De perfida y cegera acompanhadá,
Quiso qual suele ser al mal primero
De falsas varias gentes adorada:
Muchos leva tras su despeñadero
Su torpe falsa secta es derribada
A las profundas salas del olvido
Qual suele ser y de contino ha sido.

25

Salió luego una nube muy galana,
Y viose al comparar muy aparente
Una grave presencia soberana
Mas que el claro Sol resplandecente:
Corridas las tres diosas, y Diana
Se vió el Angel Custodio obediente,
Que vino dar las nuevas de alegria
Al Asia, que en el Theatro aparecia.

37

Sobre un Leon la Tierra fue entrando
El Agua sobre un Pes muy conchado,
El Ayre en dos Aguilas mostrando
Un trepido semblante un tanto ayrado:
El Fuego en su carro demonstrando
Un furor muy mayor que imaginado
Con el rayo, corisco y la corneta
Que a las Naves de Portugal inquieta.

38

De Yris la embaxada llega a Eolo
El qual con su baston rompio la peña,
Y el peñasco deshizo al punto solo
Mostrando alboroto y gran reseña:
Los vientos principales de un polo
Al otro, cada qual furor enseña
Con la Idolatria embaidora
De infinitos males causadora.

39

Dançaran al momento todos juntos
Haziendo alborotos desconciertos,
Y horriendos temores por menutos
Alborotando el mar los mancos puertos:
Conformes los perversos resolutos
En sus vanos assombros inquietos,
Mas sale en vano su rigor presente
Que el Dios sobre las dioses no consiente.

107

Despues de la Tragedia al tardo dia
Un ingenïoso barco opulento
De bulquinoso fuego al punto ardia
Que dava a trinta mil almas contento:

En tres leguas el son claro se oliia,
Por los ayres cohetes en augmento,
En tierra buscapiès, ruedas de fuego
Que davan alegria, y insossiego. (1)

No prologo d'este seu poema, Gregorio de San Martin fala contra o uso popular de cantar romances, e reprehende os paes de familia por não castigarem seus filhos por esse crime, causa da ruina dos estados! recommenda que se fuja da leitura de *Orlando* e de *Amadis*, mas que se repitam os romances sacros de Lope de Vega, e as Coplas de Manrique, *Recuerde el Alma dormida*, não esquecendo tambem o seu poema *El Triumpho mas famoso*. Por esta revelação se conhece que os romances populares se não mostravam affectos á usurpação hespanhola. Por este tempo, é verdade, cantava-se em Portugal o romance da *Batalha de Lepanto*, ganhada por Dom João de Austria, de quem Philippe II fôra inimigo (2); cantava-se tambem contra o Cardeal-rei, por ter deixado em testamento Portugal aos castelhanos. (3) Estes factos explicam a condemnação dos romances populares.

No fim da *Relação* de Sardinha, a consciencia não pôde deixar de confessar, que ao representar-se em scena os vultos de Vasco da Gama, Affonso de Albuquer, D. Francisco de Almeida, Noronha, e outros, se conheceu a pequenez e aviltamento do caracter por-

(1) Fl. 112 v. a 128.
(2) *Cantos do Archipelago*, n.os 44, 45, 46.
(3) *Cancioneiro popular*, p. 40.

tuguez n'aquelle momento, e para correctivo, remata o livro contando uma façanha de um portuguez praticada em 1619, que em uma carta das missões do Oriente lhe mandou um Jesuita.

Pela *Relação* de Mimoso Sardinha se conhece a grande modestia do Padre Antonio de Sousa, auctor da apparatosa Tragicomedia; Barbosa recolheu algumas noticias da sua vida, que bem servem para completar este trabalho; era o Padre Antonio de Sousa natural de Amarante, filho de Manoel Ferreira e Maria de Sousa. Entrou para a Companhia de Jesus em Coimbra, a 1 de Julho de 1606, com quinze annos de edade, portanto foi o seu nascimento em 1591. Era mestre de Rhetorica no Collegio de Santo Antão, em Lisboa, e n'esta qualidade lhe coube o engenhar a Real Tragicomedia, da qual escreveu seu primo Antonio de Sousa de Macedo, nas *Flores de España:* «aquella famosa Tragicomedia, qual nunca vió el Theatro romano...» (1) Morreu este erudito padre a 18 de Setembro de 1625, quando regressava da Bahia na Nau Santa Anna.

Não contentes com matar o theatro *classico*, os Jesuitas introduziram a fórma dramatica no Brazil, em um paiz primitivo, que ainda estava n'esse estado genial do espirito que leva ás grandes creações epicas. Fizeram o contrasenso de implantar uma fórma privativa dos mais altos periodos de civilisação, em um paiz que ía começar a repetir as suas lendas seculares.

(1) *Op. cit.*, Cap. 14, excell. 8, n.º 2.

O que aconteceu? Ficou a litteratura brazileira sem cunho de nacionalidade; andou sempre mendigando fórmas arcadicas já obsoletas, sem conhecer as ricas tradições que tinha em casa. Desde a colonisação os Jesuitas não cessaram de representar aos cathecumenos; a principio tiveram a audacia de se servirem da fórma ingenua dos Autos; depois conheceram que não estavam á sua vontade n'essa fórma simples, que se faz valer pela clareza e sinceridade jovial, e deixaram-na pela Tragicomedia erudita. Um dos primeiros que tentou a fórma do Auto, foi o padre Alvaro Lobo, no seu *Dialogo da Ave-Maria;* nascido em 1551 em Villa Real, veiu a tempo de encontrar ainda florescente a tradição do theatro nacional; professou em 1566 na Companhia de Jesus, e na missão do Brazil, quiz como o Padre Anchieta, ensaiar a fórma do Auto. Morreu em Coimbra a 23 de Abril de 1608; o seu caracter de poeta bem revela que foi professor nas escholas jesuiticas; regeu os estudos dos Collegios de Braga e Lisboa, e foi reitor do Collegio do Porto. Substituida a fórma de Auto pela Tragicomedia insulsa, encontramos immediatamente o nome de Frei Francisco Xavier de Santa Thereza, natural da Bahia, como auctor da Tragicomedia *De Santa Felicidade e seus filhos;* este poeta tragicomico era socio da Arcadia de Roma com o nome idylico de *Elledio;* nasceu na Bahia a 12 de Março de 1686, e morreu depois de ter occupado grandes cargos ecclesiasticos em 1737; as suas poesias ficaram

ineditas. (1) Para qualquer lado que se olhe, a litteratura theatral do seculo XVII estava occupada exclusivamente pelos Jesuitas; os mesmos assumptos, tratados por diversos padres, nos revelam a frequencia que havia n'estes divertimentos por occasião das festas da Companhia; o padre Luiz da Cruz e o padre João da Rocha trataram cada um por sua vez Nabuco do Nosor; tambem o padre Luiz Ribeiro, natural de Coimbra, escreveu em varios metros a *Famosa Tragicomedia da conversão penitente e morte de Santa Maria Egypciaca*, impressa em Lisboa, em 1619, que Frei Isidoro Barreira, natural de Lisboa e professo na Ordem militar de Christo, tratára com o titulo *Comedia famosa de Santa Maria Egypciaca*, a qual ficou manuscripta; Barreira professara em Thomar a 7 de Março de 1606, e aí morreu em 1634. Frei Manoel Rodrigues, angustiniano imprime em 1628 o seu *Herodes seviens*, e em 1631 a sua tragedia *Rudericus fatalis*.

Parece que em consequencia do deslumbramento que os padres da Companhia exerceram sobre a imaginação do publico com a sua Tragicomedia, se enfureceram desde então contra o pobre theatro nacional. E podemos avançar, que desde 1619 até 1624 é que se esteve elaborando o volumoso, tremendo e sanguinario *Index Expurgatorio*, falsamente assignado por Dom Fernando de Mascarenhas, aonde se violou a na-

(1) Fernand Wolf, *Le Brésil Litteraire*, p. 22; Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. II, p. 303, e t. IV, p. 147. Este padre era franciscano.

tureza condemnando irremissivelmente o theatro popular, fecundo e vivo até então, como se vê pelas repetidas edições de Lisboa, Evora e Braga, feitas por Antonio e Vicente Alvares, Francisco Simões, Pedro Craesbeeck, e Fructuoso de Basto.

Ao saír d'esta atmosphera de hypocrisia e falsidade, encoberta com pomposas galas, sirva-nos ella de preludio para o espectaculo infernal da extincção do genio de um povo.

O divertimento escholar das Tragicomedias ainda se repetiu no seculo XVIII; no Collegio das Artes representou-se a *Concors discordia sive amicum de gloriæ primatu dissidium Castilionem*, etc., pouco antes de 1727. No Collegio de Lisboa, celebrou-se o casamento de Dom João V com Dona Marianna de Austria, com a tragicomedia *Tergemina Austricæ Aquilæ Corona!* Como o genio satanico dos Jesuitas estava accommodado para celebrar a alliança da imbecilidade brigantina com a sensualidade suina da Casa de Austria! No meio d'estes festejos rhetoricos não se conhecia o paroxismo de uma nacionalidade. O mesmo Collegio de Lisboa tambem celebrou o casamento de el-rei Dom José com Dona Maria Anna Victoria, com a tragicomedia *Lusitaniæ augmentum, victoria coronatum.* Com estes augmentos de corrupção e despotismo tornava-se maior a cretinisação do pobre *mosarabe.*

Os divertimentos theatraes dos Collegios pouco mais floresceram além do primeiro quartel do seculo XVIII; nas festas da Companhia de Jesus, que se cele-

braram a 21 de Maio de 1712 na canonisação de um santo do seu instituto, se representou a tragicomedia *Ludovicus Stanislaus;* foi o seu auctor o padre Pedro Serra, nascido a 11 de Abril de 1695. Este padre ainda representa a tradição collegial do seculo XVII. Tambem por occasião da canonisação de S. João Francisco de Regis, se representou no Collegio do Pará a tragicomedia *Hercules Gallicus vindex;* á maneira do seculo XVII, foi escripto pelo professor da aula de Rhetorica o Padre Aleixo de Santo Antonio, nascido em Agueda a 22 de Janeiro de 1712; a representação foi pelos seus discipulos em 1739.

No seculo XVII os jesuitas davam como divertimentos escholares, entre comedias de Plauto e Terencio representadas pelos seus discipulos, na lingua latina, composições hieraticas de frias allegorias, quando não tocavam a allusão politica e a satyra pessoal. Na *Relação* das festas que a Companhia de Jesus fez em Lisboa na canonisação de Sam Francisco Xavier em 1620, o padre Diogo Marques Salgado, diz que: «Se começou a *tragicomedia* intitulada *Santo Ignacio*, repartida em cinco actos.» (1) Na Bibliotheca da Universidade se conservam algumas tragedias em latim representadas nos collegios jesuiticos. Quando o padre Antonio Vieira esteve prezo no Santo-Officio, os Jesuitas apodaram a tremenda corporação sua rival com uma Opera em que era protogonista a figura de

(1) Op. cit., fol. 16.

Vieira: «Estiveram sempre os Jesuitas de má fé com a Inquisição, depois da prisão de Vieira, e resolveram fazer uma Opera ou dialogo, em que Vieira apparecia no theatro preso com cadeias, e um Anjo inspirandolhe as respostas e razões. Fez-se isto n'aquelle deserto de Coimbra. Não assistiram Inquisidores. Desaforo. Contou-m'o Pedro de Villas-Boas, então lente e membro do Santo Officio.» (1) N'este pequeno traço nos deixou o Bispo de Grão-Pará, Frei João de Sam José Queiroz, esboçados os usos e divertimentos theatraes dos claustros portuguezes no seculo XVII.

De todo este quadro, conclue-se, que tendo os Jesuitas a combater o theatro, que desde o seculo XVI floresciа nas suas duas fórmas *nacional* (2) e *classica* (3), para esta segunda entenderam que o melhor modo de a extinguir seria com as suas proprias armas, com a erudição. Para isto inventaram a *Tragicomedia* latina.

Mas como no theatro *nacional* hieratico-popular havia ainda alguma cousa de genio, de crença, de inspiração, de boa-fé e ingenuidade que se não podia fingir, contra esse lançaram a execração e o anathema, inventaram o *Index Expurgatorio*.

(1) *Memorias do Bispo de Grão-Pará*, p. 160.
(2) Vid. *Historia do Theatro Portuguez*, liv. I e II.
(3) Idem, liv. III.

CAPITULO III

O Index Expurgatorio de 1624

Elaboração do *Index* no Collegio de Santo Antão, de Lisboa. — O Padre Balthazar Alves seu auctor. — Como o Relatorio de Lei de 12 de Agosto de 1712 considera este *Index*.—*Autos* de Gil Vicente que foram deturpados pela censura jesuitica. — Motivo porque os jesuitas mandaram supprimir alguns *Autos*. — O prologo da *Mofina Mendes*; a *Romagem de Aggravados*, a *Fragoa de Amor*. — Condemnação da eschola nacional de Gil Vicente. — Copía o *Rol* de 1564, o *Catalogo* de 1581, e o *Index* de 1591. — Condemnação do theatro classico. — Extractos de todas as prohibições relativas ao theatro portuguez. — O Marquez de Pombal prohibe o *Index* de 1624, mas cria a *Real Mesa Censoria*, para que não entrasse em Portugal ideia alguma contra o principio divino da soberania.

Depois da representação da Real Tragicomedia em 1619, os Jesuitas captaram a confiança de Philippe III; as suas escholas estavam exteriormente florescentes, e a nação entregou-lhes a educação moral e litteraria dos seus filhos; compria-lhes usar da força que insensivelmente adquiriram. Ao passo que o poder se accumulava na Companhia, sentiam para si, como Hercules, que se íam tornando deoses. E ninguem foi ainda mais incredulo do que elles. Era chegado o tempo em que deviam tornar o mundo á sua imagem. Começaram por apagar os restos da civilisação da Renascença, que ainda se conservavam nos livros, e por inocular novas ideias sobre a origem da auctoridade civil. Para isto começaram a pôr em vigor a Bulla *In Cœna Domini*, e os *Indices Expurgatorios*, que a sustentavam. Foi

em 1624 que se publicou o *Index Expurgatorio*, sob auctoridade do Bispo D. Ferdando Martins Mascarenhas. Antes de pôr em relêvo o golpe mortal que este *Index* descarregou sobre o theatro nacional, vejamos a historia da sua formação; ella está feita no prologo ou relatorio da Lei de 5 de Abril de 1768: «Succedera que o governo dos denominados Jesuitas com todos os sobreditos dolos, colluções, abusos, e originarias e insanaveis nullidades, maquinaram um volumoso *Index Expurgatorio*, dentro do Collegio de Santo Antão, da cidade de Lisboa, debaixo da inspecção do seu Provincial Balthazar Alves, e o fizeram publicar em nome do Bispo Inquisidor Geral Dom Fernando Martins Mascarenhas, com elles associado para a maquinação e publicação do referido *Index;* estabelecendo por bazes d'elle as Bullas dos Indices romanos, que as côrtes mais exemplares na religião e no respeito á Séde Apostolica, tinham universal e inflexivelmente reclamado e repellido, como contrarias ás paternaes intenções dos summos pontifices em cujos nomes foram lavradas, como enormissimamente lesivas de todas as soberanias temporaes, e como diametralmente incompativeis com o socego publico dos reinos e estados; succedera, que fazendo a prepotencia dos mesmos Jesuitas o mais malicioso uso das muitas revoluções que n'esta côrte e monarchia concitaram depois do anno de mil seiscentos e vinte e quatro, conseguiram com as suas costumadas intrigas confundirem a inspecção dos livros e papeis entre o Ordinario, entre o Santo-Offi-

cio e entre a Meza do Desembargo do Paço; em tal fórma, que descançando uns dos ditos tribunaes no cuidado dos outros, e não cabendo, aliás, na possibilidade dos seus respectivos ministros, fazerem compativeis com a concurrencia do despacho dos seus expedientes, o exame de todos e cada um dos innumeraveis livros e papeis que se deviam permittir ou defender; vieram a faltar todas aquellas vigilantes e vigorosas providencias, que fazia indispensaveis um negocio de tanta importancia. E succedera, que os mesmos Jesuitas, servindo-se dos sobreditos meios, extinguindo n'estes reinos e seus dominios todos os livros dos famosos, illuminados, e pios auctores, que n'elles tinham formado os egregios professores, os apostolicos varões e os assignalados capitães, que nos seculos de mil e quatrocentos, e de mil e quinhentos, encheram de edificação e de assombro as quatro partes do mundo; e substituindo no logar d'aquelles uteis livros outros livros perniciosos das suas composições, ordenados a estabelecerem o seu despotismo sobre a ignorancia; conseguiram logo precisamente desterrar d'esta monarchia toda a bôa e sã litteratura; precipitarem todos os vassallos de Portugal no inculpavel e necessario idiotismo em que forçosamente vieram a cahir; e fecharem assim os olhos e atarem as mãos a todos os estados da mesma monarchia, para não acharem n'elles a menor resistencia nas funestas occasiões em que os precipitaram nas repetidas revoluções e insultos que os mesmos Jesuitas concitaram n'estes Reinos e seus dominios

depois d'aquelle infaustissimo tempo com geral e publico escandalo.» N'esta accusação vaga mas cheia de verdade, sente-se a esquadria do Marquez de Pombal, e a demonstração secca e fria da *Deducção Chronologica*.

O Bispo do Algarve Dom Fernando Martins Mascarenhas assistira antes de publicar o fatal *Index* á representação da tragedia *Daniel*, de Antonio Gomes, mestre de grammatica em Faro; (1) mas os escrupulos do padre Balthasar Alves poderam mais do que o seu gosto artistico. É no *Index* de 1624, que se leva a effeito a muita reformação de que precisavam os *Autos* de Gil Vicente, indicada pelo *Index* de 1581. Pela natureza das passagens riscadas podemos saber aonde é que os Jesuitas mais se feriam. Começa o *Index* de 1624 por condemnar o *sermão em verso*, que préga um Frade, como prologo do Auto da *Mofina Mendes;* e n'esse sermão dizia Gil Vicente, que uma das cousas:

> Que endoudece em gram maneira
> He o *favor* (livre-nos Deos)
> *Que faz* do vento cimeira
> *E do toutiço moleira*,
> E das ondas faz ilheos.

Aí ridicularisa as *distincções* escholasticas, e a auctoridade que se tirava de tudo quanto era trecho em latim:

> Não me lembra em que escriptura,
> Nem sei em quaes *distincções*,
> Nem a copia das razões,

(1) Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. I, p. 288. (Entre 1595 e 1617.)

Mas o latim,
Creio que dizia assim: etc.
. . . .
Pelo que diz *Quintus Cartius,*
Beda — *De Religione,*
Thomas — *Super Trinitas alternati,*
Augustinus — *De Angelorum choris,*
Hieronimus — *De alphabetu hebraice,*
Bernardus — *De virgo ascencionis,*
Remigius — *De dignitate sacerdotum:*
Estes dizem justamente
Nos livros aqui allegados:
Se filhos haver não podes,
Nem filhas por teus peccados,
Cria d'esses engeitados
Filhos de clerigos pobres.

Era golpe profundo este que feria ao mesmo tempo a sciencia e a moralidade do clero. Os Jesuitas mandaram que se riscasse o petulante sermão, e em muitas edições avulsas o Auto da *Mofina Mendes* começa sem o Prologo, entrando logo Nossa Senhora em scena. A *Comedia de Rubena* não pôde ter correcção e toda foi condemnada; a rasão é facil de descobrir; porque está cheia de orações e escojuros das tradições populares portuguezas. N'esta comedia se encontra:

Ler-vos-hei *Carcel d'amor*
y *Peregrino Amador.*

No *Index Expurgatorio* de 1624 se prohibe a novella *Carcel de Amor:* «Anda sem nome de Autor (posto que do *Cancioneiro Castelhano* impresso em Toledo anno de 1526, fl. 158, consta que de hum *Carcel de Amor* foi Autor Diogo de Sam Pedro) anda junto ao

livro intitulado *Question de Amor*, impresso em Anvers por Martin Nucio, anno 1598.» (1) Segundo Ticknor, *Carcel de Amor* foi a primeira tentativa de novella sentimental; (2) era já muito conhecido em Portugal em 1521, e já andava junto com a *Questão d'Amor*, que lhe deu a celebridade. Seria tambem a recommendação da sua leitura, o que contribuiu para a condemnação da *Rubena*. Para ser coherente com o *Index* hespanhol, se condemnou tambem cá as tragicomedias *Dom Duardos*, e de *Amadis de Gaula;* na primeira falava-se com respeito da soberania dos reis, chamando-lhes *sacra* magestade:

> Pues sobre los terrenales
> Sois el mas alto y facundo
> D'este suelo.

Para os Jesuitas que extinguiram subrepticiamente o *beneplacito* regio, não soavam bem estes versos. Na tragicomedia *Nao de Amores*, encommodavam-se os Jesuitas por se nomear entre as figuras da peça um Frade *doudo;* tambem ordenaram que se cortasse a extensa scena em que Frei Martinho disparata, descrevendo os costumes dos conventos. Na *Fragoa de Amor*, repassada das ideias da Reforma, mandaram os Jesuitas riscar o dito do Frade:

(1) *Index* de 1624, p. 945.
(2) *Hist. de la Litt. Españ.*, epoc. I, cap. XXII.

Senhores, fui carpinteiro
Da Ribeira de Lisboa,
E muito boa pessoa,
E de mero malhadeiro
Me fui fazer de corôa.

CUPIDO: Porqué nó quereis ser fraile?

FRADE: Porque meu saber não erra:
Sômos mais frades que a terra
Sem conto na christandade,
Sem servirmos nunca em guerra
E haviam mister refundidos
Ao menos tres partes d'elles
Em leigos, e arnezes n'elles,
E assi bem apercebidos,
E então a Mouros com elles.

Condemna-se tambem a ultima scena da *Fragoa de Amores*, que começa *Todalas cousas do mundo*, aonde se prĕga a doutrina da secularisação sustentada por Luthero em 1525. (1) A Tragicomedia *Exhortação de guerra*, foi completamente prohibida, por incapaz de correcção; começa pelo monologo de um Clerigo nigromante, que dizia:

Venho da cova da sibyla
Onde se esmera e estilla
A subtilesa infernal.

Representada esta Tragicomedia na partida da expedição para Azamor, Gil Vicente dizia ao partido clerical, que repartisse os priorados aos soldados e suissos para conquistarem a Africa, visto que a renda que pi-

(1) Esta scena vem analysada na *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 189.

lhavam não era gasta nas egrejas nem com os pobres. (1) Assim comprehende-se porque os Jesuitas procuraram extinguir esta composição, porque lhe feria a temporalidade, o interesse, o seu maximo e unico dogma. Entre as regras de critica seguidas pelo *Index*, prohibia-se a relação de sonhos, e foi por isso que se condemnou tambem a Tragicomedia *Templo de Apollo*. Na *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*, prohibe-se a scena do Ermitão, que começa:

> Agora quero eu dizer
> O que venho aqui buscar:
> Eu desejo de habitar
> N'uma ermida a meu prazer,
> Onde podesse folgar.
> E queria-a eu achar feita
> Por não cansar em fazel-a,
> Que fosse a minha cella
> Antes bem larga que estreita,
> E pudesse eu dançar n'ella.
> E que fosse n'um deserto
> D'infindo vinho e pão,
> E a fonte muito perto
> E longe a contemplação.

Segue a descripção da vida ermitica com todas as commodidades e sensualidades dos egoistas solitarios, e remata:

> Irmãos, pois deveis saber
> Da serra toda a guarida,
> Praza-vos de me dizer
> Onde poderei fazer
> Esta minha santa vida.

(1) *Idem*, t. I, p. 96.

Na edição de Hamburgo das *Obras* de Gil Vicente, feita sobre a de 1562, ainda se encontra esta scena, que desappareceu da edição de 1585 «*emendada pelo Santo-Officio como se manda no Cathalogo d'este Reino.*» (1)

A Tragicomedia *Romagem de Aggravados*, em que entra Frei Paço, symbolo da influencia que o partido clerical exercia na côrte e principalmente no animo de Dom João III, em 1533, dois annos antes de se estabelecer em Portugal o Santo-Officio, segundo a letra do *Index* de 1624, «toda se prohibe». Para que haviam de estar com meios subrepticios? aqui não se queria corrigir uma expressão menos respeitosa ácerca de um sacramento ou dogma com o simples córte de um verso, como no *Triumpho do Inverno;* era preciso salvar o poder, a influencia, que podia perigar. Frei Paço, dizia com bem acerto:

> Irmãos, haveis de notar
> Que o paço é flor das flores,
> Pasto de grandes senhores,
> E é mais um grande mar
> Com somma de pescadores.

A Farça do *Velho da Horta*, que começa: «*Pater noster creador*» tambem foi completamente elliminada, talvez por causa da Ladainha da Alcoviteira Branca Gil ás fidalgas e damas da côrte de Dom Manoel, cujas intrigas amorosas vêm no *Cancioneiro* de Resende. Os jesuitas quereriam por este lado captar a gratidão

(1) Citado *Catalogo* de 1581, fl. 21. Vid. Supra, p. 127.

das senhoras da aristocracia. Tambem a *Farça dos Almocreves*, que começa: «*Pois que não posso rezar*,» se acha completamente prohibida. Se nos lembrarmos que é n'esta farça que Gil Vicente desenha o typo do fidalgo pobre tal como mais tarde o esboçou Nicolau Clenardo, representando n'elle a aristocracia portugueza, comprehende-se a intenção dos Jesuitas. Condemnando estas duas engraçadas farças captavam a sympathia dos fidalgos e das damas, que tambem em seu tempo soffreram a mordacidade justa de Gil Vicente. O typo do Capellão representa todas as baixezas a que os tonsurados se sujeitavam para conseguir os seus fins; para servir na Capella real, a quanto elle se não submette:

CAPELLÃO: E por vos cahir em graça
Servia-vos tambem de fóra,
Té comprar sibas na praça.
E outros carregosinhos
Deshonestos para mi.
Isto, senhor, é assi,
E azemel n'esses caminhos,
Arre aqui e arre ali
E ter carrego dos gatos
E dos negros da cosinha,
E alimparvolos sapatos,
E outras cousas que eu fazia, etc.
FIDALGO: Padre, mui bem vos entendo
Foi sempre a vontade minha
Dar-vos a El-rei ou á Rainha,
. . . .
Padre, eu heide ter fadiga,
Mas d'El-rei haveis de ser;
Escusada he mais briga.

Os Jesuitas que sabiam todos os recursos que se podem tirar de uma humilhação bem soffrida, prohibiram a *Farça dos Almocreves*, talvez por lhes descobrir o segredo.

Depois de Gil Vicente, o *Index* condemnou tambem a sua eschola; no *Auto de Santa Barbara*, manda riscar a rubrica: «*cantarão em louvor de Deus um mote.*» N'este mesmo *Index* se encontram anathematisados varios romances populares; no seculo XVI era o Bispo de Leiria que mandava publicar a paixão de Christo metrificada, por amor das pessoas devotas. Como n'estas pequenas cousas se vê o antagonismo dos Jesuitas e da Inquisição contra o poder episcopal. O pobre Affonso Alvares apezar de ter escripto apadrinhado pelos conegos de Sam Vicente, foi achado em peccado pelos Jesuitas. Até contra um rude trocadilho ou segundo sentido de palavra, se eriçou a moralidade jesuitica; o *Index* manda que no *Auto do Dom André*, anonymo, se risque *Indulgencia pernaria*. Condemnando o *Auto do Nascimento* de Balthazar Dias, hoje perdido, manda escrever a rubrica: «*O parto da Virgem não se represente no theatro mas suponha-se, e corrida uma cortina, appareça a Senhora e o menino Jesus no presepio:* o qual aviso se entenda em qualquer outra representação do Nacimento.» Toda essa grande quantidade de *Autos do Nascimento* soffreu com este córte, e é natural que o mesmo se entendesse para com o *Auto da Mofina Mendes*, aonde pela primeira vez se empregou este recurso scenico. A Comedia *Celestina*,

origem de todo o theatro hespanhol e portuguez tambem alí se acha condemnada; apezar da prohibição eram os frades os que mais a liam, a pretexto de expositor de casos de consciencia. (1) As comedias classicas de Sá de Miranda, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, do Doutor Antonio Ferreira, emfim a melhor parte da litteratura italiana do seculo XVI, alí se acha condemnada.

Para que se forme uma ideia clara do immenso desastre e da ruina do theatro portuguez, aqui transcrevemos as proprias palavras do *Index*, que ficarão como paginas negras na historia das violações da intelligencia e da consciencia.

No *Index Expurgatorio* de 1624, pag. 625 se lê:

«**Gil Vicente.** — Por quanto ha variedade na ordem das obras de Gil Vicente, em diversas edições que teve: aponta-se sómente o titulo, ou principio da obra, e o logar que se emenda, deixando commumente o tempo da impressam, e numero das folhas; principalmente porque tambem alguas das ditas obras andam fóra do corpo grande, das quaes assi mesmo procede a prohibiçam, ou emenda que aqui se faz.

«Do Auto intitulado *Mofina Mendes*, ou obra endereçada ás Matinas do Natal, logo no principio se risque o dito do Frade, começa: *Tres cousas acho que fazem;* acaba *e hua gorra d'orelhado*. Em algumas im-

(1) Vimos uma edição franceza da *Celestina*, de 1598, que pertenceu ao Convento de Santa Cruz de Coimbra.

pressões anda já tirado, e nellas começa o auto pello dito da Virgem: *Que ledes minhas criadas,* etc.

«No *Auto da Barca*, na primeira scena, que começa *á barca á barca oulà*, no dito da Alcoueteyra Brisida Vaz, se tire o verso que começa *Seis centos, etc.* E no *Auto da barca 3.* que começa, *Patude ve muy saltando*, se risque no cabo de todo o Auto, *e veyo Christo da ressurreiçam etc*, até *Laus Deo*, exclus.

«A *Comedia de Rubena* repartida em tres Scenas, e começa, *En tierra de Campos alla en Castilla etc.*, acaba, *ventura bem empregada*, toda se prohibe.

«Na Comedia *Floresta de Enganos*, perto do fim, o que da *ventura* se diz, lease cautamente.

«A Tragicomedia de *Dom Duardos* da impressam mais antigua se prohibe, por andar outra já correcta da impressam de 1586 pera cà, começa, *Famosissimo señor etc.* E tambem se entende ser prohibida a que andar fora do corpo de todas as obras se for impressa conforme aquellas antiguas, como acima fica geralmente advertido. A do anno de 1613 em Lisboa por Vicente Alvares he das correctas.

«Na Tragicomedia *Amadis*, impressa separada em Lisboa por Domingos da Fonseca anno 1612, pag. 5, colu. I, lin. 3. risquese: *Señor no os atengais a esso.* E logo abaixo, *no cureis de oraciones.* O mesmo se emenda na impressam por Antonio Alvares sem anno: mas nas obras juntas do anno de 1586, está feita a emenda.

«A Tragicomedia intitulada *Nao de Amores*, que co-

meça, *Oh Alto e poderoso etc.* em que andar o dito do Frade, logo no principio da mesma Tragicomedia onde se nomeam as figuras, se tirem aquellas palavras, *hum Frade doudo.* E no corpo da obra se risque o titulo, *Entra o Frade doudo*, com todos os mais até o titulo, *Entram dous fidalgos portuguezes*, exclus. E mais adiante a trova, *olhai cá Simão Gallego*, até o titulo, *Chegão os fidalgos*, exclus. E mais abaixo risque-se o titulo, *Entra o Frade doudo*, cõ os versos seguintes até *pues que dize la marea*, exclus.

«Na Tragicomedia intitulada, *Fragoa de Amor*, começa, *Un castillo me han loado*, se risque desda trova, *Señores fuy carpintero*, com os quatro seguintes até *mandais algo hermano aca*, exclus. E mais adiante se risque a trova que começa, *toda las cosas do mundo*, com as tres seguintes até, *vamanos no enhademos*, exclus.

«As duas Tragicomedias intituladas, *Exhortaçam de guerra*, começa *famosos e esclaridos.* E *Templo de Apollo*, começa, *Teniendo febre continua*, se prohibem de todo.

«Na *Tragicomenia pastoril* feita ao parto da Rainha, começa, *Prazer que fez abalar*, ao ditto do Ermitão, se risque desde o ultimo verso da trova *Agora quero eu dizer*, até *esta minha sancta vida*, inclusive.

«A Tragicomedia intitulada *Triumpho do inverno*, fol. 2. pag. 2. na trova *bemdito seas verano*, se risque *mas invierno yo jurara*, até *cantando*, exclus. E mais adiante na trova *no cures de mas rezones*, risquese *ple-*

ga al martyr San Antão. E pouco alem do meyo da obra na trova *o Senhora da batalha*, se risque *o Senhora do Loreto* até *vos piloto esmoreceis*, exclus. Anda tambem esta obra separada impressa em Lisboa por Manoel Carvalho anno 1613.

«A Tragicomedia intitulada *Romagem de Aggravados*, começa, *quem me vir assi entrar*, toda se prohibe.

«A farça que começa *Pater noster criador*, e a que começa *pois que não posso rezar*, de todo se prohibem.

«Das obras meúdas se hade tirar o *Miserere mei Deus*, começa *Que farei angustiado.*

«Do *Pranto de Maria Parda*, que começa *Eu só quero prantear*, na trova *O rua de Sam Gyam*, se tire o verso *como altares de Coresma.* E na trova *O rua da ferraria*, se risque *na manhãa que Deus naceo* e o seguinte. Na trova *ó triste rua dos fornos*, se risque o verso, *agora rua da amargura.* Na trova, *ó rua da mouraria*, se risque o verso, *que nos presta ser Christãos*, ou *Choray já que sois Christãos.*

«O *Testamento* da mesma *Maria Parda*, começa *A minha alma encomendo*, todo se prohibe.

(*Index*. cit. p. 225-6.)

Por este mesmo *Index Expurgatorio* podemos fazer uma ideia do Repertorio do theatro portuguez no seculo XVI e do grau de popularidade que os Autos gosavam no seculo XVII:

«**Affonso Alvares.**—No seu *Auto de Santo Antonio*, impresso em Lisboa, anno 1613, por Vicente Alvres,

ou em Evora em casa de Francisco Simões, anno 1615. fol. 5, pag. 2. col. 2. se risquem as palavras *Pezar de São Sardonino* no dito de Satanaz. E na ultima folha do mesmo Auto se risque, *Alevante-se o menino morto*, até as palavras *Não me heide apartar*, inclus.

«No *Auto de S. Barbara*, impresso em Lisboa por Vicente Alvres anno 1613. ou em Evora na officina de Francisco Simões, anno 1615, se advirta, que se não hade representar o baptismo da Santa, e se hão de risquar na fol. 3. pag. 1. col. 1. as palavras seguintes *Baptisarseha S. Barbora e cantaram em louvor de Deos um mote.*

«No *Auto de Sam Vicente* no titulo se risque *Rey dos Gentios*, e diga *Presidente Romano.* E na volta lin. 3. se risque tambem *Rey dos Gentios.* E na lin. 8. onde diz *Daciano Rey*, se risque *Rey* e ponha-se *Prezidente do Emperador Diocleciano.*

«Na fol. 6. pag. 1. em o fim da columna 2. no dito de Narquinto se risque, *a hum rey tam soberano*, até, *sagrado Romano*, inclus.

«Na pag. 2 da mesma fol. 6. em o dito de Bravisco, se risque *de nuestros Dioses* até *de mui alto merecer.*

«O dito de Narquinto que immediatamente se segue, se risque tudo das palavras *porque ellos* até *y en esto vos condenais*, inclus.

«Na folha 7. pag. se risquem aquellas palavras, *com que a morte padeçeo*, que estam no dito do Bispo.

«Na mesma folha 7. pag. 2, onde diz *vaise o Bispo,*

e vem o Pontifice Daciano, se risque a palavra *Pontifice*, e ponhase, *Presidente.*

«Na folha 9. pag. 1. colum. 2. onde diz, *Al grande Rey Daciano*, diga, *Al Presidente Daciano.*

«E mais abaixo na dita columm. em o pregam se risquem as palavras, *Rey dos Gentios*, e diga *Presidente do Emperador Diocleciano.*

(Idem, pag. 207.)

«**Frei Antonio de Lisboa.**—No seu *Auto dos dous Ladrões*, impresso em Lisboa por Antonio Alvarez anno 1603. p. 3. col. 1. se risque *Que por viverdes honrado* até *Minha opinião* inclusivé. Na pag. 8. colum. 2. no meyo, se risque *Logo nego comecei*, até *Samica sempre* etc. inclusive, que estão na pag. 9. col. 1. no meyo.

(Id. pag. 246.)

No mesmo *Index* se lê o titulo: «Autos, ou representações de varios argumentos, que andam sem nome de Autor:»

«*Auto do dia do Juizo*, impresso em Lisboa por Pedro Craesbeeck anno 1609, no principro em o dito de S. Joam onde diz *desesperai todos*, etc. hade dizer *despertay todos*, como já se emendou na impressam de 1616 em Evora por Francisco Simões.

«Em o dito de Nossa Senhora, a primeira vez que fala, se risque, *Filho meu glorificado*, até ás palavras do dito de Christo, *querovolo outorgar*, inclus.

«*Auto de Dom André*, pag. 4: lin. 10, se risque, *fiat*

voluntas tuas. Pag. 9. col. 2. perto do fim, se risque, *vos fallais* até *Jeremias*, inclus. Pag. 13, col. 2. pera o fim se risque *Indulgencia plenaria*, ou ridiculamente a *diligencia pernaria*.

«*Auto dos dous Compadres* impresso em Lisboa anno 1605. fol. 6. pag. 1. col. 1. se risque, *por pouco que vos me deis*, até *faloeis andar direito*, inclus.

«Auto intitulado *Braz Quadrado*, impresso em Lisboa por Vicente Alvares, e em Evora em casa de Francisco Simões anno 1613. fol. 6. pag. 2. até o fim da obra, se tire o dito da feiticeira, ou velha, todas as vezes que fala. E tambem o do diabo.

(Id. p. 268.)

«**Frei Francisco Vaz de Guimarães**.—Do seu *Auto da Paixão* impresso em Lisboa por Vicente Alvarez, ou em Braga por Fructuoso de Basto, ambos no anno de 1613, ou em Evora por Francisco Simões sem anno, fol. 6. pag. 1. colu. 2. risque-se do principio, *Aqui consagra Christo o pam*, até *Tados vos alevantai*, exclus.

«Na pag. 5, começando no fim de toda a obra, col. 1. no Titulo, *Tanto que lhe mostra o pano*, risquese *Cairá nossa Senhora*.

«Na terceira pagina começando tambem do fim, col. 1. em o § *Aqui se vai o Centurio*, no verso, *Que os possamos flagellar*, diga *Quebrantar*. E no § seguinte, onde diz, *Aqui vão flagellar*, etc. escrevera-se *Quebrar as pernas aos Ladrões*.

«O mesmo *Auto* impresso em Lisboa por Antonio

Alvarez, anno 1617. está correcto, salvo o que acima fica notado da pag. 5. (Id. pag. 590.)

No *Expurgatorio* vem citado o pobre cego Balthazar Dias, com alguns *Autos* que se não encontram nomeados nos livros de bibliographia:

Baltesar Dias. — «No *Auto de Santo Aleixo*, Autor Baltesar Dias, em Lisboa por Vicente Alvres, anno 1613. fol. 5. pag. 2. col. 2. junto do fim no dito do diabo em logar do verso, *Com sua filha Sabina*, diga *Com hua nobre Sabina*, e d'aí por diante risquese até *ficate muyto embora*, inclus. Fol. 7. pagin. 1. col. 1. risquese *E ella pello deshonrar*, até *Disse Deos* exclus. As mesmas emendas se façam na impressam de 1616, em Evora por Francisco Simões: a primeira na fol. 6. pagin. 1. a segunda na fol. 7. pag. 1.

«No *Auto de S. Caterina*, do mesmo Autor, em Lisboa por Manoel Carvalho, ou em Evora por Francisco Simões, anno 1613, risquese o titulo, *Aqui bautiza* até *Diz o Ermitam.* exclus. Nem se represente o bautismo como no *Auto de S. Barbora* fica notado na palavra *Affonso Alvres.* E pouco adiante risque-se o verso, *E perdoaste o peccado*, com o seguinte, os quaes estam na oraçam de S. Caterina, *O eterno e soberano*, etc. E adiante no dito do pagem risque-se o primeiro verso, *Ningem se pode apartar*, com o seguinte. E logo adiante o verso, *Porque assi o quiz a tristeza.*

«Fol. 10. pag. 1. no dito de S. Caterina, *Quando da*

terra sagrada etc. risquese o verso 7. *da terra virgem tambem.* Fol. penult. pag. 2. o erro da impressam de Lisboa, *minha sacra humanidade*, emendese, *minha fraca etc.*

«No *Auto do Nascimento de Christo* do mesmo Autor de qualquer impressam, se emende o seguinte:

«No principio do dito de Benito, risquese o verso 11. *Jury al no*, até *peccar quiso*, inclus. E no dito seguinte de Bartolo risquese o verso 6. *por San Junco verdadero, etc.* adiante tambem no segundo dito de Bartolo, *desxadme dormir etc.* e risquese o verso, *juro al cuerpo de S. Pico.* E no dito do Emperador, *Jupiter omnipotente*, em lugar do verso 21. *E pois que como divino*, diga, *E pois que sem ser divino.* Em o dito de Samuel, risquese o verso 8. *juro al cuerpo de Abraham.* Em o dito 2. de Samuel Zau, risquese o verso 4. *por vida de Don Mouse.* E muito adiante no 4. dito de Joseph. *Quem se apercebe etc*, risque-se o verso 8. *E a cabaça com vinho.* Em o mesmo *Auto* antes do titulo, *Aqui chora o menino etc.* ponham-se estas palavras: *O parto da Virgem não se represente no theatro mas soponhase, e corrida hua cortina apareça a Senhora e o menino Jesu no presepio:* o qual aviso se entenda em qualquer outra representaçam do Nacimento. Abaixo do titulo. *Aqui ven Joseph* etc, no verso 5. *nosso filho piadoso;* diga *etc meu filho etc.* Adiante no dito de Benito risquese, *no dormia por San Puelo*, até *balando como amaron* inclus. E muyto adiante no dito de Gaspar a segunda vez que falla com Herodes, risquese o verso

10. *Depois dé se falecer.* E no mesmo dito, o verso ultimo, *já tres dias averá.* E adiante onde falla Gaspar por todos, o verso 6. *segundo na divindade.* No dito ultimo de Belchior por *receo a vossa bondade,* diga *recebo, etc.*

«No *Auto del Rey Salamam* do mesmo Autor, impresso em Lisboa por Antonio Alvres, ou em Evora por Francisco Simões anno 1612. se advirta que pella figura del Rey Salamam, se deve entender hum peccador do tempo da ley da Graça, por fallar da confissão sacramental e morte de Christo, e outras cousas que se não accomodam ao tempo, nem pessoa do ditto Rey, posto que tambem alguas a elle sómente quadrem, como ser filho de Bersabe, etc.

«No *Auto breve da Paixão* metrificado por Baltesar Dias, como se diz no principio do titulo: impresso em Lisboa por Vicente Alvres anno 1613 no dito de S. Joam, *Eu venho para contar etc* bem alem do meyo da obra, em logar do verso, *Hum malvado Phariseu,* diga *Hum cruel ministro seu.* E na fol. penultima debaixo do titulo *Mulier ecce filius tuus,* risquese o verso *etc nam de minhas entranhas.* Na ultima pagina de toda a obra risquese o titulo, *Aqui esmorece Nossa Senhora ao pé da Cruz.*

«No mesmo *Auto* impresso em Lisboa por Antonio Alvres anno 1617. fol. 2. pag. 2. col. 1. risque-se o titulo *Aqui esmorece etc.* E outra vez na fol 2. Antes do fim pag. 1. no titulo, *Amostralhe a veronica etc.* No demais já estava correcto.

(*Index.* p. 270-1.)

«*Celestina* de *Calisto e Malibea*, impressa em Sevilha año 1539. e 1599, ou em Alcala 1569, ou em Salamanca 1570, ou em Madrid 1601. cujo Author foi Fernãdo de Rojas, como consta do principio das letras de cada verso das coplas, *Escucha el silencio* etc. que estão antes do Prologo. (p. 108.)

«**Gil Vicente.** — Varias impressões das obras d'este Author, ou não estão correctas, ou não bastamente, pelo que não poderão correr sem as emendas, que estão no *Expurgatorio*, de algumas obras em particular. (p. 126.)

«**Francisco de Sá de Miranda.**—Quanto as suas comedias. Veja-se o *Expurgatorio*. (p. 122.)

«**Antonio Ferreira.**— Veja-se no *Expurgatorio* em Francisco de Sá de Miranda. (p. 93.)

«**Jorge Ferreira.** —*Euphrosina* e *Ulyssipo*. (p. 148.)

«*Euphrosina*, impressa antes do anno de 1616. Author Jorge Ferreira de Vasconcellos. (p. 117.)

«*Custodia* farça. (p. 109.)

«*Coplas da Burra*. (p. 109.)

«*Ecloga* novamente trovada por Juan del Enzina, en la cual se introducen dos enamorados, Placido y Victoriano. (p. 116.)

«*Dos Enamorados*. Comedia ou farça assi intitulada. (p. 117.)

«**Fr. Francisco Vaz de Guimarães.**—O seu *Auto da Paixão*, não se emendando. O que depois se imprimiu em Lisboa anno de 1617. está correcto.

(p. 122.)

«*Jacinta*. Comedia assi intitulada. (p. 150.)

«*Josephina*. (p. 150.)

«**Antonio Ribeiro Chiado.** — A *Petiçam, que fez ao seu Commissario*, e a resposta d'ella se prohibe. Ambas começam *Ne recorderis peccata*. Item a sua *Regra geral de Sam Francisco*, que tambem anda no fim dos letreiros das sepulturas, em trova. Do seu Auto *Da Natural invenção*, quando falam os dous villões Gonçalo Bras e Pero Gil. Risque-se *Se outro boy lavrou o rego* até: *com huns pósinhos de avache*, exclusive. (pag. 93.)

«**Affonso Alvares.**—O seu Auto de *Santo Antonio*. Item o de *Sam Vicente*. Item o de *Santa Barbora*, não se emendando como se faz no *Expurgatorio*.

(p. 92.)

«**Frei Antonio de Lisboa.**—O seu *Auto dos dois ladrões*, não se emendando o que no *Expurgatorio* se nota. (p. 93.)

«*Auto da Adherencia do Paço*. Item *da vida do Paço*. (p. 95.)

«*Auto de Bras Quadrado*, não se emendando como se nota no *Expurgatorio*. (p. 95.)

«*Auto dos Cativos* chamado *Dom Luiz e dos Turcos.* (A. 3. class. p. 95.)

«*Auto de como o Estudante Christoval de Bivar livrou a seu pay cativo*, se permite tirando-se a ultima pagina, que tem por titulo, *Letrilla en endechas mui graciosas.* (p. 26.)

«*Auto de Dom André*, não se riscando o que se manda no *Expurgatorio.*

«*Auto do Duque de Florença.*

«*Auto de Deos Padre, Justiça e Misericordia.*

«*Auto do Dia do Juizo* não se emendando o que se aponta no *Expurgatorio.* (pag. 96. todos.)

«*Auto dos dous Compadres*, não se emendando como se diz no *Expurgatorio.*

«*Auto dos Fisicos.*

«*Auto de jubileo de Amores.*

«*Auto da Lusitania com os diabos.*

«*Auto* da Farça *Penada*, impresso por Antonio Alvares, anno de 1605, sem nome de logar ou de qualquer outra impressão que seja.

«*Auto do Principe Claudiano.*

«*Auto*, ou *historia de Theodora donzella.* E geralmente quaesquer Autos, Comedias, Tragedias, Farsas deshonestas, ou onde entram pessoas Ecclesiasticas indecentemente, ou se representa algum sacramento, ou Acto Sacramental, ou se reprehendem e vituperam as pessoas que frequentam os Sacramentos, e as Egrejas ou se faz injuria a algua Ordem ou Estado aprovado pela Igreja. (Idem p. 96.)

«Barthazar Dias. — A sua *Glosa*, como Romance, que começa: *Retrahida está a Infante*. Ite o seu *Auto de Santo Aleixo*. Item o de *Sancta Catherina*. Item o do *Nascimento de Christo*, e outro não se emendando, como se faz no *Expurgatorio* na palavra *Balthasar Dias*. (p. 98.)

«*Propaladia* de Bartholome de Torres de Naharro, não sendo das emendadas, e impressas do anno de 1573 a esta parte. (p. 169.)

«*Orphea*, Comedia assi intitulado. (p. 165.)

«*Picara Justina*. (p. 170.)

«*Placido e Vitoria*. (Idem.)

«*Rammusia*. Comedia assi intitulada sem nome de Autor, em Veneza, anno 1550, como consta do fim, ou anda separada, ou com outra chamado *Trinutia*. (p. 174.)

«*Sergio*. Comedia assi intitulada em italiano. (p. 178.)

«*Trinutia*. Comedia. (p. 182.)

«*Tesorina*. Comedia. (p. 183.)

«*Tidea*. Comedia. (p. 183.) (1)

Por este inventario de morte se vê, que o *Index* de 1624, dictado pelo padre Balthasar Alves, de todos os

(1) *Idex Auctorum Damnatæ memoriæ*, editus auctoritate D. Fernando Martins Mascarenhas, B. do Algarve, Inquisidor Geral. Lisboa, por Pedro Cracsbeck, 1624, pars secunda: Indicem prohibitorum Lusitaniæ, completens a pag. 77 usque a 194.

livros que prohibia, os que temia mais eram as composições dramaticas. As datas das edições prohibidas revelam-nos uma certa actividade de producção e consummação na litteratura do theatro: 1603, 1605, 1607, 1612, 1613, 1615, 1616, 1617, foram annos fecundos não já para a publicação de Autos originaes, mas para a reproducção dos Autos do seculo XVI, que os tres *Indices* de 1564, 1581, e 1597 quasi que haviam feito desapparecer. Na condemnação dos Autos, muitas vezes a censura jesuitica se contentava com mandar riscar uma palavra por menos respeitosa da materia dos sacramentos; mas se no Auto apparecia ridicularisado algum tonsurado, ou se ventilava questão que de futuro perturbasse os fins da Companhia, era immediatamente condemnado *in totum*, e lançado á fogueira. Os livreiros eram obrigados a possuir este *Index*, para não incorrerem em grandes multas ou em confiscações. Foi preciso que um cesarista, querendo libertar a soberania que estava invadida pelo poder jesuitico, tivesse coragem para derrocar este antro do obscurantismo; o povo por si nada podia. Pombal libertou-o da pressão theocratica, para o entregar á exploração da monarchia. O Marquez de Pombal aboliu este *Index* de 1624 pela Carta de Lei de 12 de Agosto de 1772, mas creou em seu logar a *Real Mesa Censoria*, para impedir a entrada dos livros de philosophia que principalmente atacavam o direito divino da soberania. Ficamos, é verdade, livres do terror da Companhia de Jesus, mas caímos no sorvedouro da Casa de Bragança, e do seu paternal governo.

CAPITULO IV

Eschola de Gil Vicente no seculo XVII

Autos populáres do seculo xvi, que totalmente se perderam. — Braz de Resende, João de Escobar, Gaspar Gil Severim e Sebastião Pires.—A tradição dramatica de Gil Vicente em Santarem. — Antonio Pires Gonge e os seus Autos. — Francisco Rodrigues Lobo deturpa a comedia *Eufrosina*. — A sua morte desastrada. — Os Autos nos conventos de mulheres. — A imitação das comedias hespanholas coadjuvam o *Index Expurgatorio*. — Autos hieraticos representados antes de 1626, recolhidos por Miguel Leitão. — *Dansa das Nove Musas, Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo*, e o *Passo da Assumpção de Nossa Senhora*. — Se o theatro nacional do seculo xvi trabalhou pela liberdade da consciencia, no seculo xvii é a unica fórma de arte em que se escreve a lingua portugueza.

A desastrada influencia dos *Index Expurgatorios* fez definhar a fórma vital e verdadeiramente rica da litteratura portugueza—o theatro; para qualquer lado que nos voltemos se descobrem as suas consequencias funestas. Em primeiro logar contribuiu para que totalmente desapparecesse uma grande parte dos poetas do seculo XVI, que tanto abrilhantaram a eschola nacional de Gil Vicente. Conhecem-se ainda os nomes d'esses escriptores dramaticos, muitas vezes os titulos dos seus Autos, mas sente-se um irrepressivel desespêro ao convencermo-nos da impossibilidade de os encontrar; em um ou outro chronista descobre-se uma allusão vaga, como pequenos vestigios que annunciam um mundo. No *Claustro dominicano* de Frei Pedro Monteiro, fala-se em Braz de Resende, natural de

Evora, aonde a eschola de Gil Vicente mais floresceu, como auctor de dois Autos, o do *Pranto da Magdalena*, e o *Auto do pranto de Sam Pedro*. Braz de Resende pertenceu ainda á brilhante pleiada dos dramaturgos hieraticos contemporaneos de Gil Vicente; era irmão de André Falcão de Resende, sobrinho do chronista e poeta Garcia de Resende que tratou de perto com Gil Vicente na côrte de Dom Manoel e de Dom João III. (1) Tambem ao seculo XVI pertenceu o poeta comico e musico João de Escobar, que floresceu no tempo de Dom Sebastião, entre 1558 e 1578, como se sabe pela dedicatoria ao joven monarcha do seu *Auto do Fidalgo de Florença*, que, segundo Barbosa, se imprimiu muitas vezes. (2) No *Index Expurgatorio* de 1624 vem prohibido um *Auto do Duque de Florença*, anonymo, que por ventura seria o de João de Escobar, o que assim explica o motivo do seu total desapparecimento. João de Escobar era excellente musico, como se deprehende do facto das suas obras terem sido recolhidas na riquissima Bibliotheca Musical de Dom João IV. (3) Das comedias de Gaspar Gil Severim, apenas se sabe o nome da intitulada *Discurso Natural*, escripta em prosa; a data da sua morte, conservada por Barbosa, que foi a 16 de Dezembro de 1598, revela-nos que pro-

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. I, p. 248. Cf. *Claustro Domin.*, p. 177.

(2) *Id.* ib., t. II, p. 651.

(3) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, t. I, p. 96.

penderia para a fórma classica introduzida no theatro por Sá de Miranda. A eschola nacional de Gil Vicente tambem foi seguida no Porto por Sebastião Pires, natural d'essa cidade; era Feitor da Alfandega da Ilha do Fayal, em 1556, e o facto de se imprimirem em Coimbra em 1557 dois dos seus Autos, leva-nos a crêr que existiriam edições mais antigas; os seus titulos são: *Representação dos gloriosos feitos, tirada do sagrado texto,* e *A Nau do Filho de Deos.* (1) Em um romance popular da Ilha de Sam Jorge, a Virgem Maria é comparada a uma nau, o que vagamente nos explica a indole allegorica d'este ultimo Auto:

> Uma fragata divina
> Nove mezes navegou,
> Achou o mar em bonança
> Em Belem descarregou. (2)

Barbosa fala de outro poeta comico, auctor do Auto *Pé de Prata*, Simão Garcia, natural de Lisboa; a circumstancia de não precisar data alguma da sua vida é uma forte inducção para o considerar como, pelo menos, dos fins do seculo XVI.

Ainda no seculo XVII a tradição do theatro nacional se conservava n'aquellas terras que viram mais de perto o explendor do genio de Gil Vicente; em Evora os Autos populares tiveram de ceder o campo ás tra-

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. III, p. 699. Fala n'este poeta, o collector do *Theatro comico portuguez*, t. I, p. 9.
(2) *Cantos populares do Archipelago açoriano*, p. 350.

gicomedias latinas do Collegio do Espirito Santo e da Universidade jesuitica; em Santarem foi aonde o velho e quasi despresado Auto continuou a ser cultivado. O primeiro e o mais celebrado escriptor dramatico que transportou a eschola nacional para o seculo XVII foi Antonio Pires Gonge, diacono, e mulato como o pobre Affonso Alvares; no seculo XVII apparaceram muitos d'estes resultados dos amores das escravas, de que tanto se queixa Nicolau Clenardo e o proprio Gil Vicente. Antonio Pires Gonge frequentou a Universidade de Coimbra, aonde cursou humanidades; era versadissimo na poesia latina, e talvez por uma desgraça da sua vida é que por necessidade cultivou os Autos hieratico-populares. Quando já estava ordenado em diacono, por uma fatalidade praticou um homicidio, d'onde veiu irregularidade para não progredir nos graus ecclesiasticos. Se Antonio Pires Gonge se tornasse um dignatario da egreja, o seu talento para a poesia latina seria com certeza aproveitado para as Tragicomedias escholares, que então estavam muito em uso. Impossibilitado de seguir carreira alguma, escrevia para os theatros ambulantes, para o gosto dos humildes, do pobre povo que se deliciava com os velhos Autos hieraticos. Oito são os Autos de que resta memoria, os quaes pela sua natureza religiosa indicam a educação do auctor; Barbosa traz os titulos: *Auto da infame cidade de Pentapolis*, *Auto do Nacimento de Christo*, *Auto da Epiphania*, *Auto da Ressurreição de Christo*, *Auto de Santa Maria Magdalena*, *Auto da Rainha de*

Sabá, Auto de Babilonia, Auto sobre aquellas palavras do Evangelho: Vigilate mecum. (1) Ainda no seculo XVIII o nome de Antonio Pires Gonge era citado no theatro portuguez: «Muitos outros se deram a este genero de composição e escreveram *Autos em verso* e no estylo comico; assim como Antonio Pires Gonge, natural de Santarem, etc.» (2) Da mesma cidade de Santarem era natural Manoel Nogueira de Sousa, aí baptisado a 23 de Abril de 1640; seguiu a mesma eschola creada por Gil Vicente, e sustentada por Antonio Prestes. N'este espirito escreveu o *Auto do Nacimento de Christo Senhor nosso*, que intitulou tambem *El Sol a media noche.* Imprimiu-se o seu *Auto Comico da adoração dos Santos Reis Magos.* (3)

Entre os dramaturgos nacionaes do seculo XVII cabe um logar distincto a Francisco Rodrigues Lobo; foi elle o que salvou do perigo da sua quasi completa extincção a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Em premio d'este bom officio prestado á arte dramatica, a tradição litteraria ía-lhe attribuindo as honras de auctor d'essa protentosa imitação da *Celestina.* (4) Por ventura, influiria esta falsa attribuição para tambem lançar á conta de Francisco Rodrigues Lobo o roubo da parte do *Parnasso* de Camões, que se

(1) *Bibliotheca Lusitana*, t. I, p. 359.
(2) *Advertencia aos Autos de Camões*, Ediç. do Padre Thomaz de Aquino. 1779, 1780.
(3) Barbosa, *ibid.*, t. IV, p. 324.
(4) A discussão d'este asserto vem a pag. 35, supra.

tem pretendido encontrar na *Primavera* e *Pastor peregrino*. No principio do seculo XVII a Comedia *Eufrosina* ainda era bastante lida pela fidalguia portugueza. Alguns trechos da Dedicatoria da edição que Rodrigues Lobo fez em 1616, importam bastante para a historia do theatro; dedicando-a a Dom Gastão Coutinho, diz: «Ainda que todas as cousas prohibidas obrigam a vontade a procural-as mais que outras a que não põe preço a difficuldade, e sempre o nosso desejo se esforça ao que lhe defendem, o que V. M. mostrou de lêr esta Comedia *Eufrosina* (quando na sua quinta do Carvalhal me tratou d'ella) não tinha por si sómente esta rasão, porque mais que todas o obrigava a excellencia da sua linguagem, a propriedade das suas palavras, a galanteria de seus conceitos, a verdade de suas sentenças, a agudeza e sal de suas graças: e sobre tudo ser livro tanto em favor da lingua portugueza, que todos os affeiçoados o eram a elle; e tinham magoa de não poderem usar com liberdade da sua lição por alguns descuidos e erros que n'ella havia.» D'aqui se deprehende que Francisco Rodrigues Lobo ao reimprimir a *Eufrosina* de Jorge Ferreira a emendou, cortando-a segundo as disposições do Santo-Officio. Isto se coaduna com o seu caracter subserviente, sendo um dos primeiros poetas que cantou em romances a chegada de Philippe III a Lisboa. Os seus amores tambem não destoaram d'estes sentimentos. Falando da sua morte afogado no Tejo, diz o Bispo de Grão Pará: «Queira Deos que tivesse n'aquellas correntes

a de lagrimas para chorar quanto tinha cantado nas ribeiras do Liz e Lena nos loucos amores da aia ou dama do palacio do Duque de Caminha, em Leiria,— se não foram mais altos seus pensamentos, que se não foram de Icaro, pareceram de Phaetonte no sitio da sepultura.» (1) O gosto idylico e pastoril de Francisco Rodrigues Lobo é que o levou a ensaiar-se na eschola nacional do theatro, escrevendo o *Auto do Nacimento de Christo e Edito do Imperador Augusto Cesar.* (2)

É em Lisboa aonde vêmos, no seculo XVII, mais sustentada a eschola de Gil Vicente; a sua existencia revela um facto patriotico, porque então todos os poetas e escriptores abandonavam a lingua portugueza para escrever em hespanhol; no prologo do *Templo da Memoria* de Galhegos, achamos essa amarga queixa contra os que diziam que a lingua portugueza só era usada pela gente do povo. Eis o importante documento tirado do citado *Templo da Memoria*, poema epithalamico de Manoel do Galhegos: «A lingua portugueza, como não he hoje a que domina, esqueceram-se d'ella os engenhos, que com seus escriptos a podiam enriquecer e autorisar: e quem agora se atreve a sahir ao mundo com hum livro de versos em portuguez arrisca-se a parecer humilde; pois escreve n'uma lingua cujas frases e cujas vozes se usam nas praças; o que não deixa de ser embaraço para a altiveza; que as palavras, de

(1) *Memorias*, de Frei João de S. José Queiroz, p. 124.
(2) Vendeu-se um exemplar, no Porto, por 2$650 rs.

que menos usamos soam bem e agradam em rasão da novidade e por isso os rhetoricos lhe chamam peregrinas.» (1) Este prologo foi escripto em 1634, quando ainda dominava a usurpação hespanhola; e o facto de vêrmos n'este tempo a lingua portugueza falada nas praças e pelas pessoas humildes, explica o pensamento nacional da eschola de Gil Vicente no seculo XVII. (2)

Se no seculo XVI o theatro nacional luctou pela liberdade de consciencia, no seculo XVII não foi menos nobre a sua missão, fazendo com que não desapparecesse completamente a lingua nacional. D. Francisco Manoel escreveu todas as suas comedias em hespanhol, á excepção do *Fidalgo Aprendiz*, composta quasi por curiosidade; adiante a analysaremos em um capitulo especial. O Livreiro Francisco Lopes, que tanto trabalhou com as suas *Sylvas* e relações de milagres para popularisar Dom João IV, e animar a multidão nas luctas da independencia, tambem escreveu o *Auto e Colloquio do Nacimento de Christo;* viveu entre 1610 e 1680, (3) e muitos dos seus versos chegaram a entrar nas versões oraes do romanceiro do povo. (4) O Chronista Frei Lucas de Santa Catherina, nascido em

(1) *Templo da Memoria*, poema epithalamico nas felicissimas bodas do Excellentissimo Senhor Duque de Bragança, etc... por Manoel de Galhegos. Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1635.

(2) Vid. *Historia do Theatro portuguez no seculo XVI*, liv. II, p. 295.

(3) Barbosa, *Bibliotheca Lusitana*, t. II, p. 175.

(4) *Floresta de Romances*, p. 160; *Romanceiro de Aravias*, n.º 72.

Lisboa em 1660, escreveu o *Oriente illustrado*, *Primicias gentilicas*, que Barbosa classifica de «Auto muito largo da Adoração dos Reis Magos, em verso.» (1) Professou a 11 de Abril de 1680, no convento de Bemfica, aonde morreu a 6 de Outubro de 1740. Nos Conventos portuguezes eram permittidas as representações hieraticas; isto contribuiu para conservar uns restos de vida no theatro popular do seculo XVII; nos mosteiros de mulheres, aonde não reinava a erudição pezada, mas as santas almas se alimentavam com as lendas agiologicas, aí achava o Auto um elemento para se desenvolver. Soror Maria do Céo, foi uma d'estas creaturas que alegrou a solidão das suas companheiras; nascida em Lisboa a 11 de Setembro de 1658, de Antonio Deça e D. Catherina de Tavora, entrou para o convento da Esperança, da ordem franciscana, a 27 de Junho de 1676. Escreveu tres Autos de Santo Aleixo, intitulados *Maior Fineza de amor*, *Amor e Fé*, e *As lagrimas de Roma*. Escreveu mais o *Triumpho do Rosario repartido em cinco Autos;* a influencia hespanhola, que por este tempo ía extinguindo os Autos nacionaes, tambem a levou a compôr tres comedias hespanholas *En la cura va la flecha*, *Perguntarlo à las Estrellas*, e *En la mas escura noche*. A influencia hespanhola ía dominando os espiritos mais affeiçoados á eschola nacional; por isso vemos um mesmo auctor escrever Autos portuguezes ao antigo, e comedias como

(1) *Id.* ib., t. III, p. 42.

se usavam na côrte de Madrid. Manoel Coelho Rebello, natural de Pinhel, publíca a *Musa Entretenida de varios Entremezes* em 1658, com vinte e cinco entremezes portuguezes e castelhanos. D'este livro dizia Garrett no prologo do Jornal do Conservatorio: «Os nossos portuguezes escreveram hespanhol; e ainda depois de restaurados, ainda em todo o seculo XVII, uma só producção, a *Musa Entretenida*, só essa producção apparece!» Em rigor não é assim; esta producção tornou-se a mais popular. Muitas comedias de Rebello ficaram manuscriptas, apesar de terem sido frequentes vezes representadas. (1) Os espiritos mais empenhados nas tradições nacionaes, cultiváram irresistivelmente o theatro de Gil Vicente; o genealogista Antonio de Sampaio Villas Boas, nascido em Guimarães na quinta de Fareja, a 27 de Agosto de 1629, tambem escreveu um Auto popular. Querendo celebrar o monte de Ayró, proximo de seu solar, escreveu o *Auto da Lavradeira de Ayró*, publicado em Coimbra em 1678. D'este Auto diz Barbosa Machado: «Imprimiu com o nome supposto de João Martins. — No qual (Auto) com engenhosa fabula em verso portuguez refere os amores de certo pastor e sua transformação em o monte Ayró, e a conversão da amada Nympha em a fonte da Virtude, da qual elle se lembra em a *Nobiliarchia portug.*, cap. 9, p. 93.» (2) Foi nomeado Desembar-

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. III, p. 222.
(2) *Id.*, ib., t. I, p. 428.

gador da Relação do Porto em 1689. Outro homem respeitavel pelo seu saber e altos cargos que occupou, José da Cunha Brochado, cultiva a fórma do Auto popular, quando já se debatia com outro terrivel concurrente — a Opera italiana. José da Cunha Brochado nasceu em Cascaes, a 2 de Abril de 1651; d'elle existe o *Auto da Vida de Adão pae de genero humano, primeiro monarcha do Universo*, publicado com o pseudonymo de Felix José da Soledade. As Commissões politicas em que andou nos annos de 1669, 1704, 1710, 1705, e 1725, levam a crêr que o seu Auto sería escripto ainda no seculo XVII. (1) O Nascimento de Christo e Santo Antonio eram os assumptos privativos do theatro portuguez quando obedecia ao gosto popular. De Clemente Lopes, natural de Torres Novas, se publicaram dois Autos anonymos, o *Auto do Nascimento,* e a *Comedia de Santo Antonio.* Barbosa contenta-se com dizer que era presbytero, e não lhe assigna época, d'onde se induz, que será pelo menos do seculo XVII. Gregorio Ayres da Motta e Leite, natural da Gollegã, aonde nasceu a 9 de Maio de 1658, escreveu o *Entremez das Donzellas,* e ao mesmo tempo obedece á influencia hespanhola na Comedia *Duelos y zelòs hazen los hombres necios.* (2) Egual phenomeno se dá com José Corrêa de Brito, natural de Lisboa, auctor de *El Mercurio divino, Auto Sacramental y allegorico,* publicado em 1678.

(1) *Id.*, ib., t. II, p. 843.
(2) *Id.*, ib., t. II, p. 410.

Aos muitos poetas da eschola dramatica nacional temos a accrescentar o epico Manoel Thomaz, natural de Guimarães, terra aonde muito cêdo a fórma de Auto foi usada pelo Padre Francisco Vaz; o auctor da *Insulana* era filho do Doutor Luiz Gomes de Medeiros e de Dona Garcia Vaz Barbosa; as suas composições dramaticas ficaram manuscriptas, e por assim dizer, perdidas. Eram *Quatro Autos Sacramentaes, Cinco Comedias, Varias Loas e Vilhancicos.* (1) Em Thomar representou Gil Vicente a farça de *Inez Pereira*, e mais tarde foi continuada a tradição da sua eschola no *Auto de Sansão*, no *Auto de S. Braz* e no *Auto do Nascimento de Christo Senhor nosso*, por Pedro Vaz de Quintanilha. (2) Barbosa Machado não determina época alguma da sua vida, nem diz se algum d'estes Autos foram impressos; por isso crêmos, por esta impossibilidade de Barbosa em obter noticias, que Vaz de Quintanilha pertence tambem ao principio do seculo XVII.

Esta rica efflorescencia da litteratura dramatica no seculo XVII era uma consequencia de que havia muita vida no theatro portuguez; escassêam-nos os documentos para provarem esta verdade, mas do pouco que alguns curiosos conservaram se deduz até que ponto as representações hieraticas se haviam incarnado nos costumes do povo portuguez. Na *Miscellanea*

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. III, p. 396.
(2) *Id.*, ibid., t. III, p. 624.

de Miguel Leitão d'Andrada, na descripção das festas que se fizeram á Senhora da Luz, na Villa de Pedrogam grande, antes de 1629, se conserva uma *Representação das Nove Musas*, um *Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo, entre tres Pastores em nome das Tres pessoas da Santissima Trindade*, e o *Passo da Assumpção de Nossa Senhora ao céo.* Essas paginas são de um alto valor historico, e sem ellas pouco se conheceria do theatro popular n'esse seculo. Falando da chegada da imagem da Senhora da Luz, descreve Miguel Leitão:

«E logo ao entrar na Egreja, se lhe representou uma *Dança das nove Musas*, que saíram a festejal-a, offerecendo-lhe cada qual d'ellas a arte de que foi inventora. Começando Clio com um livro na mão, a qual era a guia da dança:

Eu que fiz a historia
Que ledes e trataes curiosa gente,
Venho fazer notoria
Nas partes do Occidente,
Quem no berço do sol já fiz patente.

«E com outro livro na mão, disse Caliope:

Eu Caliope Musa
Inventora do verso arrogante,
De meu saber confusa,
Me venho aos pés diante
D'outra Musa mais nobre e elegante.

«E com uma comedia na mão, disse Thalia:

Thalia, eu que vantagem
Não dava em meus discursos a Minerva,
Já pago vassalagem,
A quem o céo reserva
Por quem sendo Senhora já sou serva.

«E Melpomene, com uma tragedia na mão:

Melpomene, eu, que d'antes
Cantei tragedias tristes e chorosas,
Com alegres discantes
Direi divinas prosas,
Que logo, Virgem, o são quando são vossas.
URANIA: Eu a Musa Urania
Que entendendo dos céos o movimento,
Ensino Astrologia
Por saber outro céo, outro elemento.

«E com um livro de Rhetorica, disse Polimnia:

Polimnia eu, que ensino
O modo de dizer mais eloquente,
Já do que fui declino,
Que o vosso excellente
Faz que pareça rudo o mais sciente.

«Com um papel de solfa na mão, disse Euterpe:

Eu Euterpe, que o ponto
Da musica inventei, e o doce canto,
Já de mi me affronto,
Porque não chego a tanto
Que diga um novo solfa de um sol tanto.

«Erato com um compasso na mão, disse:

> Não póde em louvor vosso
> Faltar Erato, ó Virgem Maria,
> Que n'este intento nosso
> Alem da Poesia
> Mais importa saber, que a geometria.

«Terpsichore com uma cithara na mão, disse:

> Se eu cantei té agora
> Terpsichore ao som d'este instrumento,
> Meu canto se melhora
> Depois que em doce accento
> A Assumpção canto vossa e o subimento.

«E acabando de dizer as Musas, começaram logo todos uma dança muito airosa, porque *eram todos moços nobres e estudantes.* Porém descançando no meio d'esta dança, offereceram logo á Senhora suas sciencias, pondo-lhe no andor a seus pés cada qual seu instrumento que as representava *com muitos louvores em prosa e verso* elegantissimos.

«Logo vieram dois bellos meninos, e ricamente vestidos como pagens e embaixadores das Nymphas, com ramalhetes, que da parte d'ellas davam ás Musas, como em paga de quão bem souberam empregar e render suas sciencias. E ficando-lhe na mão a cada uma das meninas sua capella, e fallando com ellas um pouco diante da Senhora. E com os ramilhetes antes de os darem, e apoz isso se vieram com ellas e as entregaram ás Musas, dizendo primeiro um d'elles d'esta maneira:

As Nymphas mui primorosas
Em quem tenho meus amores,
Por mim vos mandam estas flores,
Estes cravos e estas rosas.
Mas não sei se em taes primores,
Se mostram mui orgulhosas,
Pois mandam rosas a rosas,
E flores ás mesmas flores.
Porém é juizo meu
Que n'estas mãos que hãode tel-as,
As rosas ficam estrellas,
As flores, flores do céo.
E porque taes flores possam
Ser flores que fructifiquem,
Quando em mãos tão bellos fiquem,
De fructo e belleza gozam.

«E logo entregaram ás Musas os ramilhetes, as quaes dançando com elles, se foram pondo de duas em duas de giolhos diante da Senhora, e lhos deram pondo-lhos no andar por ordem, que n'elle ficaram fermosos, E dizendo primeiro:

CLIO:

As flores que nos mandaram
Nymphas, que os prados correram,
Só para vós as colheram,
Só para vós si criaram.

CALIOPE e THALIA:

O menos que eu imagino
De ser vosso Soberano,
E, o que em nós é profano,
Em vossas mãos é divino.

e THALIA:

Estas flores naturaes
Que são terrenas por nossas,
Logo como forem vossas,
Hão de ser celestiaes.

MELPOMENE e URANIA: Poderá, Princesa, tomar.
Flores que em vossas mãos vem,
Que se aqui não estão bem
Ai estão no seu logar.

URANIA: Vós lhes daes valores taes
Junto a vós, que pelo menos
Se ellas por nossas são menos,
Por vossas são sempre mais.

POLIMINIA e EUTERPE: A vós com mais egualdade
Se dão flores de belleza,
Que sois rosa de pureza
E lirio de castidade.

EUTERPE: Sois rosa que a terra deu,
Que em si tal cheiro encerra.
Que enchendo de cheiro a terra
Rescendeste lá no céo.

ERATO e TERPSICHORE: Entre tanto vosso esposo
De boninas se contenta,
Que entre ellas se apacenta
E seu cheiro gracioso.

TERPSICHORE: Vós Virgem, que por ser flor
Deu por fruito todo o bem,
Tomae estas, pois tambem
Flores buscam a mesma flor.

« E apoz as Nymphas, offereceram tambem os dous meninos as duas capellas, que lhe ficaram á Senhora, e postos de giolhos depois de bailarem, disse em alta voz o primeiro:

O cravo, a rosa e a flor
Bem parecem na cabeça;
Mas aos vossos pés, Princeza,
Parecem estar melhor.

«E com isto pôz logo a capella no andor aos pés da Senhora, dizendo o segundo menino o seguinte:

Por façanhas gloriosas
Tendes, Virgem, por thesouro
Na cabeça mitra de ouro,
Ós pés capella de rosas.

«Que a elles no andor lhe pôz, e logo elle e as Musas foram andando por diante dançando, indo tambem a Senhora *que a tudo isto esteve á entrada da egreja*, em hombros dos cavalleiros que a levavam em seus pontaletes.»

Aqui temos um Auto hieratico representado antes de 1626, conservado na sua inteireza e descripto com a veracidade de quem esteve a elle presente. Apesar de todas as *Constituições dos Bispados*, o theatro popular queria viver, gastar a seiva immensa que adquirira. Agora segue-se o *Colloquio ao divino;* assim que a imagem da Senhora da Luz entrou na egreja, foi pósta no cruzeiro: «Onde logo se começou outra representação, que foi um *Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo, entre tres pastores em nome das tres pessoas da Santissima Trindade*. E Nossa Senhora feita tambem pastora, com um PROPHETA, que foi o primeiro que falou d'esta maneira:

No sé que me hade hacer
Que de veras me he metido
Em theatro tan subido.
D'onde por fuerça hede ser
Jusgado por atrevido.
Porque do el saber se esmalta
En hermosura tan alta

Claramente todos ven,
Que aunque el hombre hable bien
El atrevimento es falta.
Pero alfin ya es cada dia
Y de ordinario in tal fiesta,
Siempre el hombre manifiesta
Parte de su grosseria,
Con poesia mal compuesta,
Aunque si en el algun lugar
Tuve occasion de hablar
Y de salir sin verguença
Es en lo que oy se comiença,
A quererse os declarar.
Porque veran contender
Tres divinos amadores,
Lós mas altos, y mejores,
Por la mas linda muger
Que ja mas supo de amores.
Y sobre esta pretencion,
Se funda la redempcion,
Del mundo: y como esto sea
Si es la Virgen la presea,
Ya vereis ellos quien son.
Las tres divinas personas,
Son que vienen a altercar,
Sobre qual ha de encarnar
En Maria, y quales dones
Cada uno le ha de dar.
Y han de mostrarse en figura
De pastoril vestidura,
Que si no es en nuestro trage,
No entendemos el lengoage,
De la divina scritura.
La del Autor lengua morta
Es para tan alto officio,
Mas vemos que Diós despierta,
Al grosero con que acierta
Quando es en su servicio.
Callad todos si os parece
Pues la invencion lo merece,
Que si en representacion
Fue necesario atencion,
Es en esta que se ofrece.

«E após isto se começou a dita representação, que foi sutilissima, e de excellentes conceitos, e pontos tão subidos de ponto, quanto vos não sei encarecer. Aparecendo o Padre Eterno, dizendo á Virgem Nossa Senhora estes louvores:

Es de tanta gracia llena
Mi pastora y mi Zagala,
Que no tiene cosa mala
Ni le falta cosa buena.
Ella no tiene maldad
Y tiene gracia divina,
Ella hade ser medicina,
Y no tiene enfermedad.
Y es del mundo tan agena,
Que en el Cielo se regala,
Y no tiene cosa mala
Ni le falta cosa buena.

«E despois Deos Filho, e Deos Espirito Santo, e de dizerem da Virgem outros gabos, vierão a concluir por muitas rasões que se derão altissimas. E por consentimento da mesma Virgem, que o Filho encarnasse, e se fizesse homem em seu preciosissimo ventre, e remisse a geração humana, ficando sempre entre homens no Santissimo Sacramento do Altar, e se acabou a representação nesta cantilena, que se cantou excellentissimamente, s. huma vóz a som de instrumentos que disse:

Diós que tiene quanto quiere
Despues que se dà en manjar
No le queda mas que dar.

«E logo a tres vozes, e instrumento muito devagar e suavissimamente:

No puede un enamorado
Dar mas, ni dar mas ha,
Quando a si mismo se dá,
Y la vida por lo amado
Ya el hijo de Dios se ha dado,
Y haziendose manjar,
No le queda mas que dar. (1)

Miguel Leitão continúa descrevendo esta curiosa festa no Dialogo XII da *Miscellanea*, e aí nos apresenta o Auto que se representou no Domingo, dia da procissão:

«Em tres lugares acommodados, houve representações de *entremezes* muito aprasiveis sobre argumentos e sentenças que vos não digo por acodir ao mais.

«E acabada a procissão se começou hum *passo da Assumpção da Senhora aos Céos* d'esta maneira:

«Estavão pera hum pedestal do arco cruzeiro da banda da espistola feitos nove degraus largos, e espaçosos, que chegavam ao alto do cruzeiro cobertos de alcatifas, e outras sedas muito bem concertados, e no cimo delles hum céo que por maravilhoso artificio feito de hum pavelhão de damasco azul que se abria por si, e cerrava, e nelle pegadas muitas estrellas. E ao pé desta escada havia um cubiculo que sahia de debaixo della, donde sahio Nossa Senhora, que era hum menino

(1) *Miscellanea*, Dialogo XI, p. 223, ediç. de 1867.

lindissimo com as mãos levantadas, acompanhada de dous Anjos, e em cada degrau estavão outros dous Anjos defronte hum do outro. E pósta a Senhora ao pé da escada, e querendo poer o pé, fallarão logo duas figuras, huma em nome do Céo que estava no primeiro degrau, e outra afastada em nome da Terra, ambas vestidas em modo que bem o assemelhavão; e a Terra disse:

TERRA

Alto céo, por bem vos seja
Este bem que me levais:
Quam bem hoje vos vingais
De vossa passada inveja
Nesta que me ora deixais.
Ninguem mereceres nega
Thesouro tão rico e bello;
Mas a magoa de perdel-o
(Se a confessar isto chega)
Chegar não pode a soffrel-o.
Que farei á saudade
Vossa, divina Maria?
Com quanta rasão temia
Faltar-me tal claridade
Quando mais nella me via.
Is-vos de mim meu fiel
Emparo, podeis deixar-me?
De vós não posso queixar-me,
Do Ceo si: pois tão cruel
Me vos deu pera roubar-me.
O summo bem que em mi tinha
Tudo brando me fazia,
E se a dôr me combatia
Tinha mais perto a mesinha
No amparo de Maria.
Agora tão desditosa
Que faça não sei por certo:
He meu nojo descuberto
Pois me leva o Ceo tal rosa
Pera eu ficar hum deserto.

CÉO

Terra, em que tua inveja
He tão justa como a minha,
Eu porém mais rasão tinha
Na falta que em ti sobeja
Com me reter tal Rainha.
Honra-te do beneficio
De a teres tão barata;
No passado a inveja mata,
Pois vês ser minha *ab initio*
Ante secula creata.
Ante secula creata
Sem mais temporalidade
Principio foi a vontade
De Deos pera ser gerada
Sem idade a sua idade.
Pelo que, Terra excluida
Da queixa torna-te atraz,
Com eu guerra me farás
Terra basta estar subida
Por ella onde hoje estás.
N'esta joia que me deste
Tambem a ti sobreveio
Novo gabo, e sem meio
Pois dirás que em ti tiveste
Os bens de que eu estou cheio.

TERRA

Céo, tamanha saudade
Não se acabe onde sobeja;
Pois he forçado que veja
Que não póde essa vontade
Fazer amor que o não seja.
Minha gloria, minha gloria,
De mi ao Céo traspassada
Bem estais n'elle empregada
Mas magôa-me a memoria
De vós vendo-me apertada.
Embora vades Senhora
Que tanto deseja o Céo,

E em que o modo se excedeo
Dando Deos mais a penhora
Do que em Eva se perdeo.
Recebei Céo, tende claro
O bem que meu ser sohia:
Fazei-lhe tal companhia
Que se entenda e veja claro
Quanto ganhais com Maria.

«E logo o Céo disse pera a Senhora, estando perto dos Anjos, d'esta maneira:

CÉO

Entrai nas posses divinas
Que convém á honra minha
Terem Anjos tal Rainha,
E ter eu almas tão dinas
Em corpos que antes não tinha.
Estas chaves vos entrego
Pelo que a homens importa,
Que Deos tudo em vós reporta
Pera que me abrais não nego,
Pois sois feliz *cœli porta.*

«E fallando com os Anjos:

Anjos pois começai já
Louvar vossa Emperadora.

GABRIEL

Ave Maria Senhora
Quero-vos saudar qua,
Como na terra fiz outr'ora.
Não foi a troca pequena
Deixar vida transitoria,
Por esta que com victoria
Vos recebe *gracia plena*
Para ser cheia de gloria.

De graça cheia comnosco
Vos teremos por corôa,
N'esta entrada tão boa,
Dominus tecum comvosco
Tereis a Deos em pessôa.
Vêde pelo que já vistes,
Se ficou de effeito nu
Em conceber a Jesu,
Lá Virgem quando o paristes
E qua *benedicta tu.*

«E dando-lhe uma palma:

Esta palma por ser forte
Senhora vos he devida;
Vossa he, pois não vencida
Já triumphastes da morte
Que venceo a mesma vida.
Benta Joia hi por diante,
Não se impida vossa via.

«E pera os Thronos:

Thronos, recebei Maria,
Recebei-á triumphante,
Com prazer, e alegria.

THRONOS

Com que sinaes de prazer
Senhora vos mostraremos
O bem que comvosco temos,
Se não com nos parecer
Que he pouco fazer estremos.
Virgem cheia de pureza
Livre de todo o peccado,
Pois de vós foi sopeado
Entrai em titulo de Alteza
Que vos dá o vosso amado.

Tomai pois, Senhora minha,
Aquesta offerta de mim,
A vós vem como a seu fim,
E he bem que a tal Rainha
Thronos lhe dem o coxim.

«E subindo outro degrau, lhe offerecerão hum coxim de veludo, guarnecido de ouro, e pósta a Senhora n'elle, disse hum Throno pera as Dominações o seguinte:

Dominações, a vós passa
O prazer de mão em mão:
Quem prendera esta rasão,
Que não fôra tão escassa,
Do que seus gostos nos dão.
Passai Senhora mui clara,
De rever-me em vós não acabo.

«E logo as Dominações:

Chegai Virgem que a vós gabo
Que vosso chegar não para
Se não n'um cabo sem cabo.
Salve Regina, Senhora
Termo da velha discordia
E principio da concordia,
Que a justiça vingadora
Tornastes misericordia.
Por vós e a vós suspirando
Mil annos ha temos posto
Mil espias a este gosto,
Té assomar este quando
Com a manhã d'esse rosto
Pois tendes lugar segundo
Deos consente ser assim
Que vos corôem aqui,
Pois sois Senhora do mundo
Ex hoc nunc até o fim.

«E pondo-lhe logo huma corôa na cabeça, disserão pera os Principados:

Principados, porta aberta
Recebei hospeda tal.

PRINCIPADOS

Ó mais pura que cristal,
Vossa vinda he descuberta
Na luz que em vós deu sinal.
Não passeis, alta princeza,
Sem honrar o nosso choro;
E pera isso vos penhoro,
Com ter vossa humilde alteza
Em principados seu fôro.
Ditosa foi a tardança
De tal bonina no matto,
Entre espinhos e mau trato,
Porque ora nossa esperança
Mais estima o não barato.
Encheis o céo de alegria
Gloria d'elle, honra da terra;
O sol seus raios encerra,
Vendo em vossa luz Maria,
Luz que sua luz desterra.
E pois ter-vos mais não impetro
No caminho que a Deos segue,
Tal Magestade não negue
A mão a este bom sceptro
D'isso que n'ella se empregue.

«E dando-lhe na mão o sceptro, disse virando-se para as Virtudes:

Virtudes, lograi-vos já
D'este bem que a nós fugio
Quem na terra vos servio
Senhora no Ceo será,
Do que por nós adquirio.

«E logo um Anjo das Virtudes disse este soneto:

VIRTUDES

Tres nomes nos trazeis por novidade
  Senhora entre as mulheres só ditosa;
  Tres nomes que não podem achar grosa,
  No Ceo pera vos dar mor dignidade.
Sois mãi do Verbo, esposa da Trindade,
  Ser mãi não vos tirou ser venturosa,
  Parindo Virgem, virgem sendo esposa,
  Pera ser virgem e mãi em egualdade.
Nós Virtudes que em vossa alta morada
  Lá vivemos, na terra e cá estamos,
  Mui honradas por vós com mil favores:
Que vos daremos, Virgem, n'esta entrada
  Com que a vossas graças respondamos,
  Senão estas em vós divinas flores?

«E dando-lhe logo hum lindissimo ramalhete, disserão:

Ditosa vinda que encerra
Em vós, Virgem, tal tropheo,
Que na pureza e no veo
Os Céos levaste á terra
E trazeis a terra ao Céo.
  Passai Senhora adiante
A mores prosperidades.

«E virando-se para as Potestades:

Angelicas Potestades
Fazei festa que discante
Sobre estranhas novidades.

POTESTADES

  Vinde, thesouro de vida
Rainha mui poderosa,

Tão bello quanto fermosa,
Fermosa quanto querida,
Tão querida e gloriosa.
  Tal sois, Virgem, por nobreza,
N'este vosso subimento
Alta em tanto comprimento
Que sois cedro na grandeza,
Cypreste em merecimento.
  Sois o cume da prudencia,
Castello forte em bondade
Murado de castidade
Fundado na paciencia
Com as cavas de humildade.
  Sois a vara de Jessé,
Em a mão de Deos florente
Sois em charidade ardente
Viva tocha em mãos da Fé,
Que vê passado e presente.
  Pois tal sois, esta cadeira
As Potestades vos dão,
Dada conforme a rasão;
Que quem na terra foi inteira
Merece tal galardão.

«E logo hum Cherubim e Seraphim lhe apresentarão huma cadeira rica, e a elles disse hum Anjo das Potestades:

POTESTADES

  Cherubim, Seraphim, de novo
Mostrai vossa melodia,
E ambos em companhia
Conforme cortezão povo
Realçai nossa alegria.

«E assentada a Senhora na cadeira, olhando o Cherubim e Seraphim hum pera o outro, cantarão este:

SONETO

CHER. Quem he esta que com suave cheiro
De virtudes subindo põe espanto?
He Eva? SERAPH. Não, mas quem seu pranto
Acaba: e livra Adam do cativeiro.
CHER. Quem tinha a terra d'um ser tão inteiro?
SERAPH. Esta a quem o Céo hoje deu tanto:
CHER. Seu nome? SERAPH. Maria, o mais santo:
CHER. Que lugar? SERAFH. Despois de Deos he o primeiro.
CHER. Esta he Maria, sobre os córos subida,
Inda quasi o duvido porque engana,
Vel-a da terra vir e ser tão dina.
SERAPH. He dina, pois de Deos foi escolhida.
CHER. Porque da terra vem? SERAPH. Porque he humana.
CHER. E porque sóbe ao Céo? SERAPH. Porque he divina.

«Estando assi a Senhora no alto assentada na cadeira rodeada de Anjos, se tocarão os instrumentos e os musicos cantando suavissimamente se foi abrindo o Céo muito devagar, que quasi se não via, e foi pouco a pouco cubrindo a Senhora, que ficando dentro com os Anjos se cerrou por maravilhoso artificio.» (1)

Bem haja o curioso Miguel Leitão de Andrada, que nos conservou estes tres curiosos Autos hieraticos, como verdadeiros symptomas de vida do theatro nacional no primeiro quartel do seculo XVII. O theatro portuguez, no tempo em que Gil Vicente o creou, e quando a sua eschola lhe dava depois da sua morte um prodigioso desenvolvimento, representava em Portugal o espirito secular da Reforma, proclamava a liberdade da consciencia e da rasão, e a egualdade civil.

(1) *Miscellanea*, Dialogo XII, p. 227 a 236. Ed. 1867.

No seculo XVII, o que poderia elle fazer quando a liberdade da consciencia estava violada e extincta pelas fogueiras do Santo-Officio, pelos *Index Expurgatorios* dos Jesuitas, e pela pressão do despotismo da usurpação hespanhola? Pobre e despresado, o theatro nacional teve ainda uma missão sublime a cumprir; foi insensivelmente revolucionario, porque ao passo que os escriptores cultos escreviam em latim ou em hespanhol, e se esqueciam da lingua materna, o principal elemento de uma nacionalidade, o theatro popular conservou-a, fez com que a lingua portugueza se não tornasse morta entre a multidão.

CAPITULO V

Drama hieratico da Procissão de Corpus Christi

Os dramas liturgicos no seculo XVII. — Pela procissão de *Corpus Christi* se descobre o espirito da unidade das Jurandas. — Analogias com as festas dramaticas do Meio Dia da França. — Drama hieratico de Coimbra em 1517. — Regimento que fizeram os Officiaes do Porto em 1621. — A festa do Espirito Santo era o drama hieratico dos nobres. — Como o canonismo catholico extinguiu o genio dramatico dos Mosarabes.

Das festas religiosas e civis da edade media conservadas em Portugal, uma só resistiu por mais tempo á rigidez canonica do Concilio de Trento: foi o symbolismo liturgico da procissão de *Corpus Christi*, que chegou até ao seculo XVII. Qual a rasão da sua tenacidade? A confraternidade dos mesteiraes e dos officios, que n'aquelle dia eram levados pela solemnidade religiosa a desfraldarem as suas bandeiras e a constituirem-se em Juranda. É curioso esse immenso drama, parecido com as pantomimas indiaticas, com que os bons homens de trabalho saíam representando allegoricamente todas as figuras do Velho e Novo Testamento. A mesma festa que se fazia em Portugal, estava tambem nos costumes do meio dia da França: «Na Provença, por occasião do Corpo de Deos, a cidade de Aix fazia uma procissão, que confundia em uma pompa ridicula scenas tiradas da Mythologia, do Antigo e do Novo Testamento. Em Beziers, era levado pelas ruas um camello. Ao norte, em Dueai, Cambrai, Va-

lenciennes e Lille, manequins gigantes corriam as ruas, baptisados com nomes extravagantes.» (1) Pelo *Regimento da festa do Corpo de Deos*, de Coimbra, feito em 1517, os forneiros da cidade davam uma *judenga* com sua *toura*, e o juiz do officio era obrigado a apresentar seis homens «que andem na dita Judenga com boas canas e vestidos, segundo se requer pera o tal *auto*, etc.» Os ferreiros apresentavam o *Segitorio;* os carpinteiros davam «a *Serpe*, com uma silvagem grande»; os barqueiros traziam «hum S. Christovão muito grande com um Menino Jesus ao pescoço, todo bem corregido;» os pedreiros eram obrigados a «levarem todos Castellos nas mãos bem obrados, asi como se costuma na Cidade de Lisboa»; os alfaiates eram obrigados «de fazer hum Emperador com huma Emperatriz, com oito Damas»; os correeiros eram «obrigados de fazerem Santa Maria da asninha e jochym, tudo bem feito e corregido»; os ataqueiros «obrigados de fazerem S. Miguel e dous diabos grandes, todo bem feito, e como cumpre para tal *auto;*» os barbeiros «hande levar S. Jorge pintado;» (2) Alvarás de 30 de Maio de 1560, e de 13 de Maio de 1561 começaram a prohibir estas pantomimas hieraticas; apesar dos regulamentos civis e administrativos o costume prevaleceu até ao fim do seculo XVII, como se vê pelo seguinte documento, de 15 de Julho de 1621:

(1) Martonne, *La pieté au moyen age*, p. 47.
(2) Recolhido por João Pedro Ribeiro, nas *Dissertações Chronologicas*, tomo IV, parte II, doc. XXIX, p. 226, extrahido do *Livro da Correa*, da Camara de Coimbra, p. 96.

Accordo e Regimento, que fizerão os Officiaes da Camara da Cidade do Porto, para a Procissão de Corpus Christi, *com parecer do Doutor Antonio Cabral, Chanceller da Relação, e do Bispo da dita Cidade, conforme as Provisões de Sua Magestade.*

«*Item.* Primeiramente os Horteloes e moradores da freguezia de Santo Illeafonso, com seu Rey, Emperador, Usso, carro, e montaria, e acompanharão o Usso pello menos outo homes com suas Lanças e Chuças, quatro de cada cousa.

«*Item.* Irá a Mourisca, que a Cidade daá, e será a carreira de quarenta homens, com seu Rey mouro, e Alfaqui, e irá no fim della o canto, que dão os Confeiteiros, o qual será de seis vozes, que cantem tuadas ao antiguo, com seus alaudes e pandeiros.

«*Item.* Irão as duas folias, hua do Concelho de Gondomar, e a outra do Concelho de Guaia, que a Cidade pagua, e serão de outo homens cada huma, e virão acompanhadas do Meirinho, e Ouvidor de cada Julgado, como sempre se costumou.

«*Item.* Irão os Tauerneiros, com sua bandeira, Drago, e Dama, e pessoa que com ella dance, e o Drago sera bem ornado, e pintado de novo em cada hum anno.

«*Item.* Irá o Officio dos Carpinteiros, com seu Rey, Imperador, e Serpe diante, com sua bandeira, e em lugar da dança despadas, que costumavão dar, darão hua dança de Siganas bem ornadas, em que pelo menos irão dezasseis pessoas, e serão tambem nestas ban-

deiras e obrigação os Callafates, Torneiros, Canastreiros, Cerradores, e Caixeiros.

«*Item*. Irá o Officio dos Tanoeiros, com sua bandeira, e Rey, que farão antre si com huma dança de doze figuras bem trajadas, de que se comporão huma Chacota de toadas ao moderno, para o que escolherão pessoas destras na muzica, e de boas vozes.

«*Item*. Irá a figura de São Jorge de vulto, armado, e em cavallo bem ajaezado, e adiante quoatro cavallos, que levarão quoatro Lacaios e junto ao Santo irão mais dous Lacaios tudo muito bem ornado, que darão os Douradores, Apavonadores, Conteiros, e Cirieiros.

«*Item*. Irão os Barbeiros, com seu Rey, e bandeira, e homens armados, que serão dezasseis, e com seu atambor, e acudirão a esta obrigação *pro rata* os Sangradores, e Ferradores.

«*Item*. Irá a pella dos Padeiros, que acompanharão doze moças, cantando a dous coros, com seus pandeiros, e adufes, assi na vespora como no dia.

«*Item*. Irá o officio dos Çapateiros, com seu Rey, e Emperador, e figura de São João Baptista, e bandeira, e em lugar da dança despadas, que costumavão dar, darão hua dança de Satyros e Nimphas, muito bem trajadas, em que serão pello menor dezoito pessoas.

«*Item*. Irá o Officio dos Fereiros com seu Rei, Emperador, e bandeira, com a dança despadas, na forma em que acostumavão dar.

«*Item.* Irão os Pedreiros, Caboqueiros, e trabalhadores do mesmo officio, com seu Rei, e bandeira, e darão huma dança de quinze pessoas, bem trajadas, em forma de bogios, e còm os Instromentos de musica, que ora se costuma n'esta dança.

«*Item.* Irão os Alfayates, com seu Rei, e Emperador, e bandeira, e dança da Retorta, e serão com elles nesta obrigação os Calceteiros, Tecedeiras, e Tecelões.

«*Item.* Irão os Merceiros, e Tendeiros, com sua bandeira, e mordomo que farão cada anno entre ssi, e darão a dança dos instromentos, em que serão dezouto pessoas, com suas cabeças de Volantes, e ricamente vestidos.

«*Item.* Irão os Pastores, que serão doze os quais darão os mercadores de pannos, bem trajados, com boa musica.

«*Item.* Irá o Officio de Sombreiros, e Tozadores, com sua bandeira, e mordomo, e darão uma dança de doze figuras, que representarão molheres de idade, bem trajadas a esse respeito, e com seus arcos de cera, ou á falta della cubertos de flores, ou boninas.

«*Item.* Irá huma follia muito boa de doze vozes, em canto d'orguão, que darão os mercadores, e tratantes de vinho, com a figura de Bacho, que costumavão dar.

«*Item.* Irá a pella das Regateiras, conforme está dito na das Padeiras.

«*Item.* Irão os Celleiros, e Cutilleiros, Bainheiros, Espadeiros, Caheiros, e Asteireiros, e Correeiros, com

sua bandeira e castellos bem ornados de bandeirinhas, boninas, e flores, e sua cera com os cavalinhos, e Anjo armado no meio, e os mordomos darão em Camara rol asinado, em que declarem os nomes de todos os ditos officiaes, pera se tomar conta dos Castellos, e se saber se cumprem todos com sua obrigação.

«*Item*. Irão os Pecheleiros Latueiros, Caldeireiros, Agulheiros, Ansoleiros, Ataqueiros, com suas tochas, e irão os Orifices, e Pintores com suas tochas.

«*Item*. Irá a Naó de São Pedro, com a bandeira da Confraria, que acompanharão os Mestres Pilotos, e Mariantes de Miragaya, com suas tochas, a Naó, se pintará, e reformará cada anno.

«*Item*. Irá a Judich, que darão os Sergueiros, com sua Aya ricamente vestidas.

«*Item*. Irá o Sacrificio de Abrahão, que dão os Torcedores de sedas e Retros.

«*Item*. Irá a figura de Nossa Senhora, do modo que se costuma pintar fugindo pera o Egipto, com o Santo Joseph, e dous Anjos, que acompanhem tudo, com o ornato, e decencia possivel, que darão os Oleiros, e pessoas que aluguão cavalgaduras.

«*Item*. Irá o Menino Jesu, em Charola boa e bem ornada, com quoatro tochas, que darão os Violeiros e Enxambradores.

«*Item*. Irá São Christovão, irá São Sebastião.

«*Item*. Irão os doze Apostollos, irá Christo com os Anjos.

«*Item*. Irão as Trombetas da Cidade em Corpo,

com os vestidos que a Camera lhe daa, e logo os Charamelas, tambem em Corpo.

«*Item.* Irão os Tabaliais, e Escrivais e Enqueredores, com suas tochas diante dos Cidadãos, que levão as tochas da Cidade.

«*Item.* Irá o Guyão da Cidade, que levará o Procurador do Concelho, que servio o anno passado.

«*Item.* Irá a bandeira da Cidade, que levarão os Vereadores do anno passado, a acompanhalaão os Cidadãos e Letrados.

«*Item.* Irá David dançando, com seus pagens, que serão doze, ricamente vestidos, e os darão os mercadores do Brazil, e de outras partes.

«*Item.* Vão na Procissão os Religiosos de São Domingos, São Francisco, Santo Eloy a roguo da Cidade, que costuma pera isso mandar-lhes recado, que tambem se mandará aos de Nossa Senhora da Graça, e Carmelitas, e aos mais que de novo entrarão na Cidade; por ser costume neste Reino irem nestas Procissões.

«*Item.* Irão outo Cidadões, ou os que mais parecerem necessarios para o governo da Procissão, com suas varas, que a Camera lhe mandará dar, e não poderão ser chamados pera isso os que não teverem servido algum cargo da Governança.

«*Item.* O Corregedor da Comarca, na forma da Provisão de Sua Magestade, porá a Procissão em ordem, antes de se por em seu luguar, aonde costuma ir com o Juiz e Vreadores.

«*Item.* Que todo o Official e pessoa, que viver dos officios e Mestres atras declarados, e faltar no luguar de sua obrigação, e não acudir a elle na forma, que se declara, ou se sair da Procissão antes de finalmente se recolher na See, sem legitima causa, encorra em pena de dous mil reis, e os Mordomos dos ditos officios, que faltarem com as danças, e mais cousas a que fição obrigados por este Regimento, encorrão cada hum em pena de quoatro mil reis, e nenhuma Pessoa das sobreditas se podera escusar por rezão de qualquer previlegio que tenha, como está provido pellos Reis passados, e o mesmo se entenderá na Procissão do Martire São Pantaleão Padroeiro da Cidade.

«*Item.* Qualquer Cidadão e pessoa nobre, que não acudir nesta Procissão ao Lugar que por este Regimento lhe fica ordenado, ou sendo chamado de parte do Juiz e Vereadores, para governo da Procissão, pera levar tochas, ou para as varas do Pallio, faltar sem causa legitima, e representada em tempo que se possa prover o luguar pera que for eleito, incorra em pena de vinte cruzados, e humas penas e outras serão aplicadas pera a cera da Confraria do Santissimo Sacramento, e será Executor dellas o Corregedor da Comarca, e sendo ausente, o Juiz de Fora.

«*Item.* Os Porteiros da Cidade estarão juntos na Casa da Camera na vespera de *Corpus Christi*, e no dia pella manhaã, para fazerem o que lhe mandarem, delles que faltar, e não vier na vespera do dia de *Corpus Christi*, incorrerão em pena de duzentos reis.

«*Item.* Os Molleiros de Campanhaam, Crestuma, Fevoros, Quebrantoens, Santo Antão, Gondomar, Massarellos, Ribeira de Villar, e Lordello, serão obrigados trazer á Camera cada hum seu feixe de juncos, Espadanas, e Canas verdes, grandes, e bons, que os Ouvidoros farão vir, para se lançarem pela Caza da Camera, e pellas ruas por onde vai a Procissão, e qualquer e o que faltar incorrerá em pena de quaotro centos reis.

«*Item.* A pessoa que tever á sua conta o cuidado do Rellogio que está na See desta Cidade, e a quem a Cidade pagua os dous terços do Sellario, sera obrigado a repicar o sino do dito Rellogio na Vespora e dia de *Corpus Christi*, amiudando os repiques, em quanto a Procissão andar pella Cidade, e faltando o mandarão repicar á sua custa.

«*Item.* Os Mordomos dos Officios, Officiais, e mais pessoas atras declaradas, serão juntos com as danças, e mais cousas de sua obrigação, a as sete oras da manhãa na See desta Cidade, sob as mesmas penas atras declaradas, para que a Procissão possa sair e recolherse cedo, per rezão das Calmas. Eu Manoel Ferraz, Escrivão da Camara o fiz escrever, e sobescrevy = Jorge da Silva Marques = Cosme Aranha da Rocha = Paulo Borges Pinto = Diogo Homem Carneiro &c.

«Eu ElRey faço saber aos que este Alvara virem que os Officiaes da Camara da Cidade do Porto, que nella servirão os annos passados me emvyarão dizer

por sua Carta, que por alguns inconvenientes lhes pareceo, que convinha ao serviço de Nosso Senhor, e meu, tratar de poer em melhor ordem a Procissão de *Corpus Christi* da dita Cidade, por nella irem alguns jogos e danças não decentes ao tempo, por a muyta antiguidade com que se ordenarão, e irem oje os officios em tão grande crecimento, que he necessario applicar as cousas ao modo pera que se instituirão, como he festejarem o Santissimo Sacramento, com a veneração devida, e que as festas sejão taes, que não aja n'ellas nota; fizerão assento, que me enviarão, pera eu o aver de confirmar, o qual mandei communicar com o Doctor Antonio Cabral do meu Conselho, que então servia de Chanceler da Rellação, e com o Bispo da dita Cidade, e que com seu parecer se fizesse acordo do que se devia reformar, deminuir, ou acrecentar na dita Procisão, como se fez, o qual assi me enviarão escripto nas tres meas folhas atras, que vão assynadas ao pe de cada huma por João Pereira de Castel branco, meu Escrivão da Camara. Ey por bem, e me praz de confirmar o dito Acordo, como se nelle conthem, e que na forma delle se cumpra, e ordene a dita Procissão, visto ser assy mais decente, e convir ao serviço de Nosso Senhor e meu; E mando ás Justiças e Officiaes, a que o conhecimento disto pertencer, que cumprão este Alvara, como se nelle conthem, o qual se porá no Cartorio da Camara da dita Cidade em boa guarda, e me praz que valha tenha força e vigor, como se fosse Carta feita em meu nome, e por mim assinada, sem em-

bargo da Ordenação en contrario. Miguel de Azevedo o fez em Lisboa a quinze de Julho de mil e seis centos e vinte e hum = João Pereira de Castel branco o sobscrevy = Rey = Alvaro Lopez Moniz = Inacio Ferreira = Nuno da Fonsequa Cabral.» (1)

Por este Alvará de 1621 se descobre que os dramas da procissão de *Corpus Christi* já não estavam em harmonia com os costumes do tempo, e que o immenso symbolismo conservado no Regimento accusa a impossibilidade que então havia de prohibil-o totalmente. A festa do Espirito Santo não era menos dramatica; pertencia á nobreza, como a procissão de Corpus ao povo; porém os nobres esqueceram-se d'ella, e actualmente só se conserva nas margens do Zezere e nas ilhas dos Açores, aonde caíu no dominio dos pobres. O *mosarabe* seguiu o christianismo de Ario, queria a humanidade de Jesus; é por isso que ainda no seculo XVII representava a divindade nas multiplas formas das mais extravagantes allegorias. Esta tendencia para a figuração symbolica como lhe não teria desenvolvido o genio dramatico, se um esteril e prosaico canonismo o não atrophiasse!

(1) Liv. 4. de Propr. *Provisões da Camara do Porto*, fl. 397. Apud. João Pedro Ribeiro, *Dissertações Chronologicas*, t. IV, parte II, doc. XVIII, p. 201.

CAPITULO VI

Dom Francisco Manoel de Mello

Educação de D. Francisco Manoel de Mello no Collegio dos Jesuitas. — Segue a carreira das armas. — Toma parte nos folguedos da côrte de Dom João IV. — Representa-se em Almeirim o seu Auto do *Fidalgo Aprendiz.* — Determinação do tempo em que foi escripto o Auto. — O typo nacional do *fidalgo pobre* esboçado em Dom Gil Cogominho. — Luiz XIII de França intercede para o livramento de D. Francisco Manoel de Mello. — Sua inteireza moral. — Descripção da sua vida na prisão da Torre Velha. — Os amores com a Condessa de Villa Nova e Figueiró causa das suas desgraças. — Analyse do Auto do *Fidalgo Aprendiz*, ultimo vestigio do theatro nacional do seculo XVII.

Era este o poeta mais apto para sustentar e desenvolver o theatro nacional do seculo XVII; comprehendeu profundamente o caracter portuguez, conheceu todas as locuções mais peculiares da lingua, viajou no estrangeiro aonde adquiriu um grande senso critico, era dotado de um eminente lyrismo, tudo qualidades que depois de Gil Vicente nunca mais se tornaram a ajuntar em um escriptor dramatico. Mas a vida de acção tornou Dom Francisco Manoel de Mello historiador e moralista; a grande influencia do theatro hespanhol, unicamente admittido na côrte, fel-o considerar a comedia portugueza como um producto accidental, e o apparecimento da Opera franceza nos serões de Dom João IV, desviou-lhe a attenção para este genero novo. Nasceu Dom Francisco Manoel de Mello em Lisboa, a 23 de Novembro de 1611, de uma familia nobre, durante a dominação dos Philippes; foram seus paes D.

Luiz de Mello e D. Maria de Toledo Maçuellos. A sua primeira educação litteraria fez-se no Collegio de Santo Antão, aonde os Jesuitas attrahiam toda a mocidade portugueza; aí a par do rigor das classes havia divertimentos dramaticos, ensaiados pelos mestres de Rhetorica e representados pelos collegiaes, com obrigação restricta de serem em latim. Pelos trabalhos scenicos de D. Francisco Manoel de Mello se conhece que as tragicomedias dos jesuitas pouco influiram sobre o seu genio. Cursou letras humanas com o Padre Balthazar Telles, Chronista da Companhia e mestre de rhetorica do Collegio, em 1621. Depois da morte de seu pae seguiu a carreira das armas, e em 1627 escapou do naufragio da Armada Real na Corunha; em 1638 foi a Castella, por causa dos tumultos de Evora, e em 1639 occupava o logar de Mestre de Campo de um terço de mil cento e setenta praças no conflicto da armada castelhana contra Inglaterra. (1) Subindo ao throno portuguez o Duque de Bragança em 1640, achava-se D. Francisco Manoel militando na Catalunha, aonde foi mandado prender, sendo pouco depois restituido á liberdade, indo em seguida para a Hollanda. D'estas suas viagens fala o poeta:

> Andei d'aquem para alem
> Vi o *Thamesis* (Tamisa) e o rio
> Reno, que ao mar rijo vem;
> Vi muito do mar de quem
> Tanto custa o senhorio. (2)

(1) Todas estas datas pertencem a Barbosa Machado.
(2) *Çanfonha d'Euterpe*, p. 88.

Durante o pouco tempo que Dom Francisco Manoel de Mello assistiu na côrte de Dom João IV, tomou parte nos divertimentos dramaticos e musicaes d'aquelle monarcha; escreveu n'este curto periodo o Auto do *Fidalgo aprendiz*, que se julgaria talvez imitação de Molière, do *Bourgeois gentilhome*, se esta comedia não houvesse sido representada quatro annos depois da sua morte. Conhece-se que o *Fidalgo aprendiz* foi representado, por esta rubrica: «Farça que se presentou a suas Altezas,» que acompanha o titulo. É escripta em verso de redondilha, com uma facilidade, chiste e movimento bastante raros. Dom Francisco Manoel estudava Lope de Vega e o theatro hespanhol, e d'elles tirou para esta comedia a logica das scenas, a divisão em *jornadas*, a mobilidade do dialogo, e a harmonia geral, conservando acima de tudo o caracter nacional. Dom Gil Cogominho é o fidalgo de fresca data, que se expõe a todos os ridiculos para figurar na côrte, que passa fome para apresentar grandeza exterior, que não tem aonde cáia morto e fala constantemente no solar dos seus antepassados. Que era Portugal no seculo XVII, esgotado de recursos pela invasão hespanhola, atrazado em civilisação pela intollerancia da Inquisição e dos Jesuitas, sem industria, pela má organisação da propriedade, com a mendicidade convertida em instituição, como se vê pela infinidade de ordens religiosas que sugavam a terra, que era Portugal, esquecendo-se do futuro e fazendo-se valer pelas tradições heroicas das suas descobertas maritimas, das suas conquistas de

áquem e de alem mar, senão um Fidalgo pobre? É este o typo nacional comprehendido por Dom Francisco Manoel de Mello, e representado a Dom João IV. Durante a curta permanencia na côrte e nas boas graças do monarcha, Dom Francisco Manoel escrevia a letra para os *tonos* e *operetas*, que o rei, eminente musico, mandava desenvolver pelos maestros de que se cercara.

Não chegou a tres annos o tempo que Dom Francisco gosou o *Deus nobis haec otia fecit;* de repente foi mandado encarcerar pelo seu amigo Dom João IV na Torre Velha, aonde jazeu nove annos, sempre em risco de pena capital. O motivo do desagrado real e da sua prisão tem sido interpretado diversamente; attribue-se a intrigas dos inimigos do Ministro Francisco de Lucena, por elle não ter querido acreditar na sua criminalidade; aproveitaram-se da occasião de ter sido assassinado um tal Francisco Cardoso, combinando com os criminosos para que declarassem que Dom Francisco Manoel os aliciara para essa morte. Na Allegação dos seus serviços, a Dom João IV, Dom Francisco Manoel de Mello confirma esta opinião: «No mesmo dia em que eu estava diante de um esquadrão, governando-o, contra os inimigos de V. M., estava alguma pessoa (que já d'esta pratica haverá dado a Deos conta) n'esse Paço persuadindo V. M., me mandasse prender; porque eu sem duvida (a juizo de sua bondade) ía com animo de me passar a Castella.»

«Fundava bem esta suspeita em me haver eu escusado de testemunhar contra Francisco de Lucena aquil-

lo que eu não sabia, e este tal queria por força que eu soubesse, com pena de me ter a mim, e querer que me tivesse V. M., e o mundo n'aquella conta em que elle tinha aquelle Ministro.» (1)

Modernamente descobriu-se outro fundamento para as desgraças de D. Francisco Manoel de Mello, mas que não exclue o primeiro, ou antes o coadjuva. Eis o que se lê nas *Memorias* do Bispo de Grão Pará, aonde foi recolhido: «A Condessa de Villa Nova e Figueiró foi o objecto das affeições de Dom Francisco Manoel de Mello. Allude a ella, quando diz *Nuevo la vi*. Dom João IV, querendo provar a fidelidade de Dom Francisco, persuadiu a Condessa que o tentasse. D. Francisco Manoel para lisongeal-a, disse que seguiria o partido de Castella. Foi preso. Assim m'o revelou o Conde de Sam Lourenço.» (2) Este facto inteiramente desconhecido, explica o ter o poeta vivido sempre celibatario. Em um mimoso soneto descreveu Dom Francisco Manoel de Mello a sua vida na prisão da Torre Velha:

Responde a um amigo, que manda perguntar a vida que fazia em sua prisam.

Casinha desprezivel mal forrada,
Furna lá dentro, mais que inferno escura,
Fresta pequena, grade bem segura,
Porta só para entrar, logo fechada.

(1) Documento publicado pelo snr. Herculano, no *Panorama*, t. IV, p. 279, e 294.
(2) *Memorias* de Frei João de S. José Queiroz, p. 158.

Cama que é potro, meza destroncada,
Pulga que por picar faz matadura,
Cão só para agourar, rato que fura,
Candeia nem c'os dedos atiçada:

Grilhão, que vos assusta eternamente,
Negro boçal, e mais boçal ratinho
Que mais vos leva, que vos traz da praça:.

Sem amor, sem amigo, sem parente,
Quem mais se dóe de vós diz: Coitadinho!
Tal vida levo, santo prol me faça. (1)

Durou nove annos o seu cativeiro; por uma Carta de Luiz XIII, escripta de Paris a 6 de Novembro de 1648, se pedia a Dom João IV a liberdade do illustre escriptor. A Carta não foi logo apresentada ao monarcha, por se oppôr a isso o proprio preso. Na Allegação dos seus serviços, confessa: «Fui tão attentado ao grande decoro que devia á justiça de V. M., que havendo recebido uma carta de el-rei christianissimo para V. M. em recommendação da minha causa, desviei que ella se apresentasse a V. M. pelas mãos do secretario do expediente, só a fim de não obrigar a V. M. contra seu dictame a alguma correspondencia com aquella corôa ainda a troco da minha utilidade. — Presentemente deixei de valér-me da intercessão dos principes palatinos, com quem tinha algum conhecimento de Inglaterra, e da rainha sua mãe e irmãos, quando me achei em Hollanda, sendo de alguma maneira invitado, com

(1) *Obras metricas*, Tuba de Caliope, p. 21, ed. de 1665.

sua auctoridade para ésse effeito; só por me não parecer justo opprimir as resoluções de V. M. com extraordinarias diligencias.» No meio d'esta sua resignação, o seu immenso soffrimento moral e physico arrancava-lhe ás vezes gritos de desespero:

> La Patria, dicen, que àde ser amada:
> Ámola bien; màs pues me niega de hijo,
> Yo no quiero tener madre forçada. (1)
>
> Os brios mais ardentes vereis frios
> Em lhes tocando a sombra do desprezo,
> Consummidora dos mais altos brios.

Logo que D. Francisco Manoel de Mello recuperou a liberdade continuou as suas viagens pelas côrtes aonde fôra sempre bem recebido e admirado.

Em Julho de 1663 estava Dom Francisco Manoel de Mello em Paris; a este tempo representava Molière na côrte de Luiz XIV; é provavel que o refugiado portuguez ali assistisse. O P.e Manoel Godinho, nas suas *Relações*, fala do encontro com o poeta n'este tempo, n'aquella côrte: «Fui logo visitado do Senhor Dom Francisco Manoel: o qual com o nome supposto de Monsieur Chivallier de S. Clement, passava a Roma recommendado a todos os Principes e Republicas amigas por cartas patentes dos Senhores Reis de Inglaterra e França.» (2) Por esta citação do P.e Godinho

(1) *Obras metricas*, p. 163.
(2) *Relação do novo caminho que fez por terra e mar, vindo da India para Portugal no anno de 1663*, cap. 16, p. 91.

se vê como era estimado na côrte franceza; é natural que ali assistisse á representação da *Critique de l'École des femmes*, e de *L'Impromptu de Versailles*, representados por Molière em 1663; n'este mesmo anno imprimiu Molière o *Dépit amoureux*, e as outras comedias já citadas, que o fidalgo portuguez conheceria por certo. A perfeição do seu Auto o *Fidalgo Aprendiz* revela a observação dos bons modelos hespanhoes; que não faria o poeta se existisse theatro nacional no seculo XVII, e inaugurasse entre nós a comedia de caracter, combatendo os grandes preconceitos de que até hoje temos sido victimas!

Morreu em Lisboa a 13 de Outubro de 1666; deixou um filho natural, chamado Dom Jorge Manoel de Mello, que morreu em 1674 na batalha de Senef. (1)

Depois de conhecermos a vida de tão illustre polygrapho, analysemos a comedia que lhe alcançou um logar distiñcto na historia do nosso theatro.

O formoso Auto do *Fidalgo Aprendiz*, como se vê pelo titulo que traz nas *Segundas tres Musas de Melodino*, foi representado na côrte de D. João IV. Deve julgar-se que esta comedia foi escripta pouco tempo depois da sua volta a Portugal em 1641, e durante o pouco tempo que esteve nas boas graças do monarcha. Ha na comedia um facto que nos leva a esta inducção; o velho escudeiro do *Fidalgo*, diz:

(1) A vida de Dom Francisco Manoel de Mello hade apparecer em todo o seu desenvolvimento na *Historia dos Seiscentistas.*

Sou velho, já fui mancébo,
Cousa que, mal que lhes pez,
Virá por vossas mercês;
Nasci no Lagar do cebo,
Faz *hoje setenta e trez.*
. . . .
Vi el-rei Dom Sebastião.

Ora Dom Sebastião começou a reinar em 1568; accrescentando a esta data a edade do velho escudeiro, que são setenta e trez annos, dá o anno de 1641; modificando esta conclusão, conciliada com os factos da vida de Dom Francisco Manoel de Mello, se vê, que tendo voltado para Portugal e sendo logo preso, não poderia n'esse anno fazer representar no paço a sua comedia. Esta prisão foi de pouco tempo; no *Memorial* que escreveu a Dom João IV defendendo-se, diz que nos nove annos de Portugal, trez foram de liberdade, que vão de 1641 a 1644, e seis foram de prisão, que são os de 1644 a 1650. D'aqui se vê que a representação do *Fidalgo Aprendiz* foi entre 1641 e 1644; ora o velho escudeiro, para *vêr el-rei Dom Sebastião*, devia ter pelo menos sete annos de edade, por isso que Dom Sebastião morreu em 1578, o que fortalece a hypothese de ter sido representada a comedia no mesmo anno da prisão de Dom Francisco; porque diminuindo a 1578 sete annos, dá 1571; sommando a esta data os setenta e trez annos que faz o Escudeiro, dá 1644. Durante os outros annos que Dom Francisco Manoel de Mello esteve em Portugal, de 1644 a 1650, esteve elle prezo, e nem os seus inimigos deixariam repre-

sentar na côrte a sua comedia, e na prisão entreteve-se compondo obras de piedade e de historia. Demais tendo Dom Francisco estado preso em 1641, na sua volta a Portugal, por se suspeitar que era afeiçoado a Castella, suspeita que se desvaneceu em pouco tempo, elle se refere aos interesses do tempo, motejando d'ella:

> Oh pezar de meu pae torto,
> Descreio dos Castelhanos.

Isto diz o poeta pela bocca do velho escudeiro do *Fidalgo Aprendiz*, como repellindo a suspeita recente. Na primeira jornada da Comedia, quando entra o mestre de dança, e diz ao Fidalgo:

> Estive já em Madrid

Gil Cogominho, responde-lhe:

> Oh se fostes a Castella
> Sabereis cem mil mudanças.

O mestre ainda responde motejando:

> Para mudanças e danças
> Todos sabemos mais que ella.

Todos estes trez personagens se mostram aggressivos a Hespanha. Dom Francisco Manoel, escrevendo a sua comedia em tempo de uma reacção nacional, motejava os que sabiam sómente manifestar o seu sentimento patriotico renovando os velhos trajes portugue-

zes anteriores a Dom Manoel, quando apresenta o velho escudeiro Affonso Mendes *vestido á portugueza antiga, barba, botas, festo, pellote, gorra, espada em talabarte.* Em Soropita tambem se encontram acerados motejos aos que andavam com chapeo desabado do tempo de Dom Duarte; esta approximação faz comprehender a intenção do poeta dramatico na sua caracterisação de Affonso Mendes.

A Comedia foi representada fóra de Lisboa, por isso que o escudeiro no prologo em que expõe a acção, fala de certos sitios como quem está longe e já lá esteve:

Sei o açougue no Rocio,
Os Estaus da Inquisição.

Affonso Mendes é um typo de creado do genero de Esganarello e de Scapin, não do theatro de Molière, porque ainda não existia, mas da *comedia sustenuta* italiana, introduzida em França por Molière vinte annos depois. Com o tempo o escudeiro veiu a tornar-se o *gallego lorpa* da baixa comedia do nosso seculo XVIII.

A época da composição do *Fidalgo Aprendiz* achase confirmada pela Carta IV, escripta a João de Saldanha da prisão, onde lhe diz:

Eu cá mettido na toca
D'este Castello ancião
Falo segundo me toca...

N'esta carta em que fala segundo o estylo e philosophia de Sá de Miranda, de suas desgraças, cita o

typo de Dom Gil Cogominho, como conhecido, alludindo jocosamente a elle:

> Tenho um tribunal de pinho,
> E um throno tenho de tanho,
> Chamo Tasso e o Marinho,
> E assento a *Gil Cogominho*
> Ao longo de Carlos Manho. (1)

Tendo sido a prisão de Dom Francisco Manoel de Mello em 1644, antes d'este anno já estava escripto e representado o *Fidalgo Aprendiz* na côrte de Almeirim, onde estava então, como se vê pela Carta citada, escripta para Santarem:

> Tudo tendes bom por lá,
> Até a côrte em Almeirim,
> Que dizem faz falta cá.

Muitas são as referencias do poeta á sua desgraça e á dureza da sua prisão; pouco havia, a sua comedia fazia a alegria da côrte, e em um instante se toldou para sempre o horisonte da sua vida. A lembrança de *Gil Cogominho*, heroe da farça representada no paço, citado ao pé de Carlos Manho, ou representa o contraste do seu acolhimento na côrte tornar-se em uma phantasmagoria, ou, o que peor é, a approximação d'esse typo epico da cavalleria representado cobarde e traidor nos romances corolinos de Italia e de Hespanha, como symbolisando a sua approximação ao pé do

(1) *Obras metricas*, t. II, Çanfonha do Euterpe, p. 87.

fraco Dom João IV. Falando n'esta Carta ao seu amigo João de Saldanha, doente em Santarem, diz-lhe:

> Arrenegae do desejo
> Dos homens desgraciados.
>
> Pobre de mim que cativo
> Terra nem ar de meu tenho
> Onde espalhe o mal esquivo;
> E assim vivo, se é que vivo,
> Como feito por engenho.

Falando da caça na côrte em Almeirim, faz o poeta um equivoco, não desengraçado, mostrando que sabia:

> Ser sempre o mais acossado
> Javali o *já valido*.
>
> Todo o meu viver passado
> Vem á praça cada dia,
> Vivo olhado e perguntado;
> Sou mais olhado que um dado
> Ou tambor de infanteria.
>
> Comtudo não falta a fé
> Contra desgraça tão forte...

Ou assassinado ou á mingua morreria este verdadeiro homem de talento, se a magnanimidade de um rei de França não intercedesse por elle, que era admirado como militar e como cultor das letras em todas as côrtes da Europa. O seu caracter litterario foi influenciado pelos longos annos da prisão; se tivesse

uma côrte menos fanatica e sombria, era o unico destinado a continuar a tradição dramatica de Gil Vicente, tanto na graça como no lyrismo, e a emparelhar com Molière. Foi um genio anullado pelo meio em que viveu; ninguem como elle falou tão bem a lingua nacional com todas as suas locuções mais peculiares, ninguem perdeu tanto como elle em nascer portuguez.

Eis o entrecho do *Fidalgo Aprendiz:* Affonso Mendes serve um provinciano enfronhado em cavalleiro, chamado Dom Gil Cogominho, que procura aperfeiçoar-se em todas as prendas que formavam um fidalgo no seculo XVII.

> Presume do homem sisudo,
> De nada sabe migalha,
> E anda enxovalhando tudo.
> Morto por ser namorado
> Contrabaixo e trovador,
> Cavalleiro, dançador
> Em fim, Fidalgo acabado,
> Valentão e caçador.

De todos estes defeitos tomou Dom Francisco Manoel as engraçadas scenas da comedia. Affonso Mendes apesar de servir Dom Gil Cogominho por dois mil e cento a secco, não vê cruzes ao dinheiro; Gil Vicente tambem verberou esta qualidade da nossa fidalguia na *Farça dos Almocreves.*

Para vingar-se, Affonso Mendes arma a seu amo uma esparrella propondo-lhe uns amores de uma equivoca Isabel, cuja mãe Britiz mais parece tia; para es-

te logro o aio metteu no segredo um chapado velhaco a quem dá o nome de Dom Beltrão. Até aqui a proposição da acção feita no prologo.

Apparece então Dom Gil *como por de casa, gualteira, balandrao e chinellas e um apito ao pescoço;* vem apitando com frenesim, a chamar pelos seus criados, mas Affonso Mendes lhe diz que os creados ainda estão em casa do inculcador. Batem á porta; é o mestre de Esgrima que vem dar lições de valentão a Dom Gil Cogominho; *entra o Mestre de Esgrima com grandes guedelhas, collete diante, espada muito comprida, e embuçado como valente.* Quando vae para dar lição pede as armas, mas nada encontra; espadas, adaga, montante, mangoal, tudo falta. Pede então um espeto; mas o Fidalgo diz-lhe que o não tem porque não gosta de assado de forno; pede uma cana de esfolinhos, mas não ha cana nem fuso. Diz então para o aio Dom Gil Cogominho, que lhe busque pela casa algum objecto que sirva, e passado pouco tempo entra Affonso Mendes com dois pantufos velhos. Dom Gil e o Mestre de esgrima batem-se com os dois pantufos e passada a primeira posição, diz este:

Depois d'essa entendei logo,
Que em vos chegando a puxar
A ponto haveis de tomar...
DOM GIL: Já sei, as de Villa-Diogo.

A scena é interrompida por tres que batem á porta; vem o mestre da solfa, o da dança, e o das trovas. En-

tra primeiro o Mestre da Dança, o rei David mais antigo das procissões da cidade, *muito pulido fazendo mesuras;* pede algum instrumento musico para acompanhar a dança, em vez de alahude ha um birimbau; *violas*, só na Botica, arpa, só de couro, *sestro*, só um sestro agouro; por milagre ha uma panella em casa, e é ao tom d'ella que Dom Gil recebe uma lição sem tom nem som das danças do seculo XVII, *Alta*, *Pavana Rica*, *Pé de Xibau*, *Galharda*, *Çapateado*, o *Terollero*, o *Villão*, e o *Mochachim*.

Entra por seu turno o mestre das trovas, *estudantão muito sujo e muito mal vestido*, que ensina a fazer motes, sonetos, romances, decimas e tercetos. Recebidas as devidas lições, Dom Gil é avisado por Dom Beltrão, que o vem procurar para irem á tal menina Britiz. A Jornada termina como os velhos Autos do principio do seculo XVI, ao som de violas.

A segunda Jornada passa-se em casa da velha alcaiota Isabel, especie de Celestina que está falando a Britiz de Dom Gil, que é fidalgo abastado e noviço, e a quem importa explorar; porém a moça gosta mais de:

> Um falar com tanto geito,
> Um ditinho derepente
> Que afeiçôa:
> Um ter em tudo respeito,
> Ai! mate-me Deos com a gente
> De Lisboa.

É então que entra Dom Gil *vestido de estranha figura, muito enfeitado*, e Dom Beltrão vestido de corte-

zão. Emquanto conversam, Dom Gil faz exibição das suas prendas, toca viola como quem quer cantar, começa o romance da *Silvana*, o da *Infantina*, na bella scena em que Dom Francisco Manoel allude ás phases porque passou a poesia popular portugueza. (1) No meio d'esta distracção musical Dom Gil segreda para Britiz, e é então que a velha Isabel combina com Dom Beltrão no logro em que o hãode fazer caír, e avisam o Fidalgo para que volte mais tarde, só depois das nove horas da noite, por causa da má visinhança.

A terceira Jornada é depois do sino corrido; apparece Affonso Mendes *com um pano atado na cabeça, carapuça, barbas mudadas, saltimbarca e chuça de Beleguim;* quer metter um susto a seu Amo que já lhe deve tres mezes da soldada; vem acompanhado de Dom Beltrão *com vara de Alcayde, carapuça de rebuço, espada nua, rodella e lanterna de furta fogo*. Batem á porta de Isabel, que *vem á janella com uma coifa branca, embrulhada em um cobertor com uma candeia na mão;* combinaram todos tres o logro que armam ao Fidalgo, e escondem-se. É então que entra Dom Gil *com uma rodela mui grande, estoque muito comprido, huma coura e muito mal embuçado*. N'este typo descreve Dom Francisco Manoel os costumes da sociedade portugueza; Gil Cogominho tem medo de andar de noite, e mais ainda dos defunctos; lembra-lhe ao ouvir arrastar umas

(1) Esta scena acha-se estudada no *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t v, nas *Transformações do Romance popular do seculo XVI a XVIII.*

correntes, se será o phantasma do Conde Andeiro. Ao estado do tempo allude o poeta n'esta quadra:

> As Cortes são arriscadas,
> E vivem n'ellas as gentes,
> *Não sendo as cousas presentes*
> *Boas*, e más as passadas.

Quando Dom Gil já se apegava a Santo Antonio com medo do arrastar de correntes e do latido dos cães, *sae correndo um moço em corpo com um mandil em uma mão, e um cabresto na outra;* o fidalgo pensa já que é a negra abujão, mas é um pobre creado que lhe pergunta se viu por ali passar a mula do Prior de Sam Gião. A covardia de Dom Gil converte-se em audacia e espanca o rapaz; porém á cautella encaminha-se para a banda do Chiado, como bairro mais concorrido. N'isto apparecem-lhe dois vultos, *um embrulhado em uma mantilha branca, e o outro em uma capa negra, muito coberto, com um pedaço de morrão acceso na mão.* Dom Gil faz das tripas coração para resistir a tamanho medo, interroga as duas sombras, julga pelas respostas que são almas do outro mundo, e quando está mais atrapalhado, um dos vultos diz-lhe que não é cousa má, que é Guiomar Lopez parteira, que vae a casa de uma padeira, que a mandou chamar pelo marido. Dom Gil com ar verdadeiramente quixotesco ameaça o pobre marido para que nunca mais consinta que sua mulher tenha filhos fóra de horas. Não acabava esta difficuldade, e já o Fidalgo se lembra de que tem de

passar pelo Postigo da Trindade; n'isto ouve longe *uma campainha a compasso como dos homens que encommendam as almas;* o fidalgo estremece quando ouve bradar: «Lembrae-vos das almas que estão no fogo do Purgatorio e em peccado mortal.» O Fidalgo julga vêr já um rancho de defunctos, e eis que lhe sae *hum vulto-negro da moda dos que costumam encommendar as almas tocando a campainha.* Este costume funereo dá sociedade portugueza do seculo XVII ainda estava em uso antes da revolução liberal de 1832. Dom Francisco Manoel de Mello tendo vivido a maior parte da vida fóra de Portugal, extranhava o costume que ridicularisou na scena da farça. O Fidalgo depois de atravessar estas aventuras á maneira de Dom Quixote, chega a final a reconhecer a rua e a casa onde mora Britiz, e annuncia-se com o costume popular atirando-lhe uma pedrinha á janella. A mãe Isabel apparece-lhe, Dom Gil entra ás escuras, para fazer a mudança combinada na Jornada segunda; põe-lhe a velha uma troxa ás costas, e elle sae dizendo:

Ora tudo faz amor,
Até carratão serei.

Mal que o pobre Fidalgo dá as primeiras passadas na rua, a velha corre á janella e grita: Aqui del-Rei, que um ladrão lhe rouba o fato; acode logo Dom Beltrão vestido de Alcaide, e o creado Affonso Mendes de beleguim, e prendem o namorado provinciano. Affon-

so Mendes revista-lhe as algibeiras, e extrae-lhe quatro tostões. O Fidalgo ao vêr a velha, exclama com rancor:

> Oh mulher do inferno toda
> Nacida para pôr noda
> No sangue dos Cogominhos!

Os dois rascões nocturnos fingem que o levam á presença do Doutor Francisco Brabo, por ter arrombado com *gazúa* em terra de Christãos, dizendo-lhe que ha-de ser enforcado por ladrão. Dom Gil Cogominho diz como epilogo da farça:

> Homens que vos enxerís
> Na Corte, como em bigorna,
> Vêde bem no que se torna
> Qualquer Fidalgo aprendiz.

A graça verdadeiramente portugueza, a linguagem recheada de locuções e de anexins populares, os costumes nacionaes postos em relevo, a versificação facil, mostram quanto Dom Francisco Manoel de Mello se podia elevar como poeta comico. O typo de Dom Gil Cogominho, com solar na Lousã, é uma imagem de *Dom Quixote*, arreliado pelo seu pagem Sancho, que na comedia se chama Affonso Mendes. Dom Francisco Manoel conhecia as grandes bellezas do theatro hespanhol; tomava-lhe a perfeição sem perder a originalidade. As difficuldades porque fez passar o *Fidalgo aprendiz* que se vê metido na bigorna da côrte, torna-

ram-se uma prophecia; porque o bravo militar, que tanto trabalhara para a independencia portugueza, foi pouco tempo depois preso na Torre Velha, durante seis annos, segundo uns, victima de uma traição de Dom João IV, em que a Britiz da farça foi a Condessa de Villa Nova e Figueiró, segundo outros por falsas confidencias dos assassinos de Francisco Cardoso, que n'esta intriga, de que só tarde foi salvo por Luiz XIII de França, fizeram o papel de Affonso Mendes e de Dom Beltrão.

CAPITULO VII

O Padre João Ayres de Moraes

Invasão do *Seiscentismo* no theatro nacional. — O *Tratado da Paixão* do Padre João Ayres de Moraes representa esta influencia. — Como deve ser julgado o seiscentismo em philosophia da litteratura. — Parallelo do *Tratado da Paixão* com o *Auto* do Padre Francisco Vaz de Guimarães. — O *Auto da Paixão* traduzido pelos Jesuitas em lingua concani. — No *Tratado* do Padre João Ayres, Jesus Christo fala em *concetti* e requintes de linguagem. — Fim da eschola nacional do seculo XVII. — Começa a influencia absoluta do theatro hespanhol.

Na historia do theatro portuguez, representa este padre a influencia da poesia *seiscentista* e agongorada invadindo o lyrismo dos Autos nacionaes. A litteratura do seculo XVI foi essencialmente latina; acompanhava a transformação social. Em Portugal vêmos os codigos romanos com auctoridade de lei, servindo de direito subsidiario; vêmos em religião a intollerancia do catholicismo romano; vêmos em philosophia o Collegio das Artes de Coimbra fechando as portas com o seus Commentarios de Aristoteles á nova philosophia que se propagava na Europa; vêmos o gothico ceder o logar as ordens gregas; vêmos a educação basear-se unica e exclusivamente na cultura da lingua latina; vêmos os escripteres esquecerem-se da lingua portugueza para imitarem o estylo de Tito Livio; a lingua portugueza recebe por seu turno uma fórma alatinada, e o theatro imita as comedias de Plauto e de Terencio.

Contra esta corrente classica que assaltava todos os espiritos e mesmo as instituições, deu-se uma reacção forte no seculo XVII, uma tendencia para abandonar os canones rhetoricos, um instincto que fazia procurar o elemento nacional nas creações artisticas, um sentimento de liberdade e de revolta contra os modêlos convencionaes. Chamou-se a este periodo e aos escriptores que procuraram fugir da imitação latina — os *Seiscentistas*. Este movimento é analogo ao romantismo do seculo XIX, mas faltava-lhe o criterio philosophico, que deu toda a profundidade á Arte moderna. O seiscentismo tem sido considerado como uma phase corrupta da litteratura; pelo contrario, é um resultado da emancipação da intelligencia. Sem uma ideia philosophica que alimentasse o genio creador, mas apenas com a noção da independencia da natureza nos seus modos de sentir e de se expressar, os *seiscentistas* começaram a sua revolução pela linguagem; deixaram as construcções latinas, e as imagens sancionadas por Quintiliano, sentiram que a metaphora é da vida e não das escholas, usaram d'ella com audacia, abusaram pelo deslumbramento, caíram no absurdo. Nas litteraturas não ha contagios de mau gosto, como usualmente se acredita; a litteratura é um resultado das transformações do meio social; a manifestação do genio dos *Seiscentistas* deu-se ao mesmo tempo na Italia, na Inglaterra, em França, e em Hespanha. Marini ou Lily, Gongora ou os cultistas portuguezes, representam esta revolução, que teve a infelicidade de anteceder a

renovação politica do seculo XVIII, ficando por isso esterilisada. Entre nós o snr. Herculano é o unico escriptor que fere bem esta ideia: «O seiscentismo foi uma revolução que falhou, uma tentativa de restauração da nacionalidade em litteratura, que não sendo acompanhada pela restauração social completa do modo de existir portuguez anterior ás influencias romanas, ficou aleijada e rachytica, e substituiu á arte antinacional, mas judiciosa e brilhante, outra falsa e além d'isso ridicula.» (1) A grande florescencia da eschola de Gil Vicente no theatro do seculo XVII, explica-se em parte por esta reacção nacional; mas n'este periodo da historia do theatro, a linguagem conceituosa e excessivamente metaphorica dos *seiscentistas* veiu servir por seu turno ao modo de dizer chão e ingenuo dos Autos populares. Era um contrasenso, uma incompatibilidade. Acceitemos o facto coma um symptoma do tempo, mas não como signal de decadencia.

O Auto popular aonde melhor se nota a exuberancia da linguagem seiscentista é o *Tratado da Paixão de Christo S. N.*, composto pelo Padre João Ayres de Moraes, impresso em Lisboa, por Antonio Rodrigues, em 1675. O Padre João Ayres era natural da Villa de Abrantes, como elle proprio o confessa no titulo do seu Auto; foi Capellão do Hospital de Todos os Santos, que n'este tempo tinha o privilegio exclusivo de todas

(1) *Elogio historico de Sebastião Xavier Botelho,* nas Mem. do Conserv. de Lisboa, p. 29.

as representações dramaticas e explorava para ajuda da sustentação dos seus doentes o *Pateo das Arcas*, cuja historia deixamos tratada no capitulo primeiro d'este quarto livro. É natural que o Padre João Ayres, com a sua indole caritativa escrevesse o *Tratado da Paixão* para coadjuvar o Hospital. É porém certo que o Auto não chegou a ser representado, porque no fim d'elle vem a seguinte declaração: «Os Senhores Inquisidores Apostolicos ordenam que este papel se não represente.» (1) Nas Licenças para a impressão do pobre Auto, apparece uma datada de 31 de Janeiro de 1673, em que se repete a mesma odiosa prohibição: «Vistas as informações que se houveram, póde-se imprimir o *Auto* de que se faz menção, mas *não se representará, e no fim se declarará assi*, e impresso tornará para se conferir e se dar licença para correr, e sem ella não correrá.» O pobre Auto foi taxado em meio tostão, talvez por ser o lucro da venda para o referido Hospital de Todos os Santos. O Padre João Ayres de Moraes viveu o resto de seus dias inteiramente cego, e foi para distrahir-se da sua escuridade, que ditou este Auto. No prologo ao leitor assim o dá a entender: «Como a ociosidade (curioso Leitor) seja fonte de muitos peccados, bem que *sem a minha vista mal pódem agradar-te as minhas obras*, por minhas e por mal polidas, ainda assim quiz dar que fazer ao entendimeuto por livrar-me nas imaginações que traz comsigo a ocio-

(1) Pag. 141, Ed. 1675.

sidade, e assim me resolvi, empregando melhor o tempo, a fazer este Tratado: que (supposto em prosa podia ser alivio de tua alma,) quiz que fosse em verso, para ser tambem consolação do teu ouvido, *pela pena que me custa o mandar escrever e o não poder limar*, como mais largamente, relato no prologo de um livro, que brevemente sairá á luz; que supposto seja humano, com essa galanteria quiz disfarçar o espirito que envolve. Creio eu, que desculparás seus erros, quando conheças a vontade com que desejo saborear-te o gosto. Contém este *Tratado* a Payxão de Christo S. N., e como em huma *Ecloga*, que anda impressa, fiz o seu *Nascimento*, resolvi-me n'este livrinho escrever a sua Morte: Tu pera o leres abre os olhos da alma, e descendo por elles as lagrimas que te merecem suas finezas, por ventura que te sirvam de estadas pera por ellas subir a sua graça. Vale.» Transcrevemos todo o prologo por ser a unica pagina que existe do infeliz poeta cego, cuja sorte nos explica em parte a manifestação do genio dramatico de Balthazar Dias. No fim do *Tratado da Paixão*, explicam-se as erratas, alludindo outra vez á cegueira do Padre João Ayres: «Como *pela incapacidade, que o Auctor aléga no Prologo* d'este livro, não póde mais reparar os descuidos da impressão, pede ao leitor, que primeiro que o lêa, ponha os olhos n'estas erratas, e quando encontre mais algum erro, supra sua emenda as *faltas de seu achaque.*» Os personagens do *Auto*, são: Christo, Doze Discipulos, N. Senhora, S. João, a Magdalena, Maria Jacob, Ma-

ria Salomé, S. Marcella, Um Anjo, Nicodemus, Joseph ab Arimathia, Mulher de Zebedeu, Longuinhos, Sireneo, Simão Lepreso, Um Cego, Anás, Caiphás, Criada, Pilatos, Criado de Pilatos, Criado de Herodes, Principe dos Sacerdotes, Turbas, Phariseos, Povo Hebreu, Povo Gentio, o Diabo, Quatro Soldados. Por esta lista das pessoas se descobre o motivo porque os senhores Inquisidores não deram licença para que se representasse o *Tratado da Paixão;* tinham de entrar em scena seis mulheres. A scena começa logo com uma pincelada seiscentista:

CHRISTO: Já de caminhar é tempo,
Que ausente a Aurora rosada
Dá sinal que o sol brilhante
Aos orbes de luzes banha.
A Hierusalem pois vamos
Passar a festa da Paschoa
Toda para mim de *flôres*
Pois *tres cravos* me prepara.

De todos os personagens, Jesus é o que fala com mais frequencia no estylo alambicado dos *concetti;* depois que elle descobre a cidade de Jerusalem, diz:

Amigos, já divisamos
A Hierusalem, adonde
Seu Povo ingrato esconde
O aspid da morte entre os *Ramos.*

Na entrada de Jerusalem, quando o povo o saúda, tambem lhe não esquece este trocadilho, sobre os ramos e a cruz:

Reconheço povo bronco
Que a ley de meu Pay infama,
Se agora me dais a *rama*
Depois me dareis o *tronco*.

Que differença d'este Auto gongorico para a ingenuidade e rudeza crente do *Auto da Paixão* do Padre Francisco Vaz, escripto ainda na expansão lyrica do seculo XVI, e cinco vezes reimpresso no seculo XVII, apezar de todas as prohibições dos *Index Expurgatorios!* Com o dominio dos jesuitas, a crença tornou-se uma abstracção em que se acreditava á força, e que se prestava ás allegorias imaginosas e oucas dos sermonarios; na eschola de Gil Vicente a fé era um elemento vital, um sentimento inalteravel que sustentava a verdade do lyrismo. Importa fazermos aqui o parallelo do *Tratado da Paixão*, do Padre João Ayres com o Auto do Padre Francisco Vaz, reimpresso em Evora em 16... por Francisco Simões, em Braga, em 1613 por Fructuoso de Basto, em Lisboa por Antonio Alvares em 1617 e 1639, e por Domingos Carneiro em 1659; este Auto, escripto muito antes de 1559, (1) intitula-se: «*Obra novamente feita da muito dolorosa Morte e Paixão de N. Senhor Jesu Christo, conforme a escreveram os quatro Santos Evangelistas.* Feita por um devoto Padre chamado Francisco Vaz, de Guimarães.» No *Tratado* do Padre João Ayres de Moraes encon-

(1) Sir John Adamson possuia uma edição d'este anno. Vid. Inn. *Dicc. Bibl.*

tram-se diversas qualidades de verso; no Auto do Padre Francisco Vaz, emprega-se sempre o verso de redondilha, na estrophe em quintilhas, e no prologo usa do verso endecasyllabo em endeixas, que Gil Vicente introduzira dos velhos Mysterios francezes:

> Depois de creados os Ceos e a terra
> o povo devóto e mui reverendo,
> segundo meu fraco saber que entendo
> com tudo andamos em mui grande guerra.
> Da qual a victoria em vale e em serra,
> e nam se descobre até descender
> o Filho de Deos por nós padecer
> segundo na Sacra Escritura se encerra.

Estes versos tem uma melopêa popular intraduzivel; o Padre Francisco Vaz, n'este prologo faz a exposição das figuras que hão de entrar no Auto. Com que sentimento fala do beijo de Judas!

> Oh beijo malvado de tanto amargor,
> contemplem criados que sam desleaes,
> que com este crime nem menos nem mais
> seram reputados no mesmo error.
> Alli será preso com grande arruido
> aquelle Cordeiro manso innocente,
> atado d'aquella sacrilega gente
> com empuxões e pancadas ferido.

No *Tratado da Paixão* não ha uma syllaba, uma vibração que se pareça com isto! A Egreja definiu-se com o Concilio de Trento, circumscreveu-se no dogmatismo esteril; depois foi-lhe impossivel tornar a inspi-

rar obras de arte; o Auto do Padre Francisco Vaz parece ditado por uma alma mosarabe; o do padre João Ayres é escripto sob a impressão do *crê ou morres!* Entre os escrupulos tenebrosos do Santo-Officio, e as argucias dos Jesuitas, o sentimento retrahia-se para dar logar á rhetorica calculada.

Por estes dotes poeticos do sincero presbytero secular de Guimarães é que o seu Auto mereceu ser conhecido no Oriente. Na reimpressão da *Grammatica da lingua Concani*, do Jesuita Thomaz Estevam, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara diz, que o *Auto da Paixão* fôra traduzido n'essa lingua. Ácerca da existencia d'esta versão, escreve o snr. Innocencio: «O que porém resta ainda a advertir, é que a tal versão ou *Declaração* como n'ella se intitula, não foi feita simplesmente sobre o escripto do Padre Francisco Vaz, tal como este se imprimiu em portuguez; mas sim se reuniu á d'este a traducção de obras de diversos posto que analogo assumpto. Assim dos extractos citados e da *Taboa dos Capitulos* reproduzida pelo snr. Rivara, vê-se evidentemente que a versão concani começa na conceição da sanctissima virgem e prosegue com a vida d'esta e com o nascimento e infancia de Christo, até chegar ao capitulo XIIj, que se intitula: «*De como N. S. Jesus Christo seis dias antes da sua morte veiu para morrer pelos peccadores na cidade de Jerusalem, e o que mais aconteceu.*» Aqui é que começa o original portuguez impresso, e n'este não ha cousa alguma que corresponda ao que antecede na versão.

«Ainda mais, o original fenece com a deposição de Christo no sepulchro e o pranto de sua santissima mãe; correspondendo ao cap. XXIV da traducção. Esta á sua parte continúa com mais doze capitulos, tambem novos, comprehendendo a ressurreição, e o mais que antecede á morte e gloriosa assumpção da Virgem.» (1)

Vazios de crença, aonde os Jesuitas suspeitavam que existia algum calor d'esse sentimento apoderavam-se logo d'elle para se fazerem acreditar. Foi isto o que os levou a deturparem o fervoroso *Auto da Paixão*, traduzindo-o na lingua concani, para exaltarem os cathecumenos. Vejamos como estes dois poetas hieraticos traduziram a mesma situação; quando Nossa Senhora vae ao encontro de Jesus, diz o velho Auto do seculo XVI:

Ay dolor!
Oh vós outros que passaes
por esta via mesquinha,
rogo-vos que me digaes
se vistes penas mortaes
tamanha como esta minha.
Vistes por aqui passar
a meu Filho tam fermoso?
aquelle que não tem par
em graças, feições e ar,
sobre as virtudes lustroso?
Vistes lá o meu amado,
filhas de Jerusalem,
o meu filho tam prezado,
mais humilde e bem creado
do que nunca viu ninguem?

(1) *Dicc. Bibl.*, t. III, p. 96.

No *Tratado da Paixão*, a Senhora fala com mais hyperbatons, com menos alma:

> Para d'onde em rigor tanto
> Ay de mim, triste me heide ir,
> Se la heyde ter a propria
> Pena que padeço aqui?
> Que coração haver pode
> Que sendo o mais varonil
> Se não reduza a pedaços
> Morrendo-lhe um filho assim.
> Ó vós todos que passaes
> Por esta estrada, adverti
> Se iguala ao meu soffrimento
> Quem melhor soube sentir!

Nas queixas finaes que faz a Virgem, a linguagem do sentimento perde-se nos conceitos e agudezas engenhosas:

> Que heide fazer n'esta magoa
> Quando, ay de mi, considero
> Ante meus olhos quebrado
> O meu crystalino espelho.
> Liquidarei minha alma
> Os semivivos alentos,
> Se quando não choro muito
> Ao muito que quero offendo.
> Porém não lagrimas minhas,
> Ide um pouco mais a tento
> Que a pena chorada perde
> De seus quilates o preço.

E seis estrophes abaixo, fala a Senhora, mostrando que conhece as figuras de rhetorica:

Chorae, que se o pranto mudo
Hyperbole é manifesto,
Chorando encareço as penas
Quando as vozes emmudeço.

Pelo *Tratado da Paixão* se conhece que era impossivel reatar a tradição dramatica de Gil Vicente, reconstituir a sua eschola; o padre João Ayres de Moraes assignala o fim do Auto nacional. Combatido pela Censura do Santo-Officio, pelas Tragicomedias dos Jesuitas, ainda não bastavam estes agentes de destruição para extinguil-o; veiu uma nova causa ajudar a desnatural-o: as agudezas do seiscentismo. O Auto popular acommodou-se uma vez a esses labyrintosos equivocos e antes preferiu deixar-se caír no esquecimento. A época não lhe pertencia; queria dar logar aos estranhos. O theatro castelhano, depois da invasão hespanhola ter sido sacudida, dominou absolutamente os nossos escriptores dramaticos, impôz-se á admiração, obrigou-os a escrever na lingua e pelos modêlos de Lope de Vega. Havia muito que aproveitar d'esta imitação, se ella não fosse tão absorvente. A tradição do theatro portuguez fica d'aqui em diante novamente perdida; só no seculo XVIII é que se levantará um Antonio José da Silva, um Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, um Manoel de Figueiredo, um Sebastião Xavier Botelho, para vêr se descobrem outra vez o genio nacional do nosso velho theatro; mas o *ramus aureus* não se lhes soltará para dar entrada no mundo da imaginação povoado pelos sentimentos dos nossos

maiores. Emquanto não historiamos essa róta dos novos argonautas, a quem não foi dado descobrir o vellocino apezar dos eminentes dotes que tiveram, vejamos a influencia da litteratura dramatica de Hespanha e o despotismo que exerceu sobre os escriptores portuguezes.

CAPITULO VIII

As Comedias hespanholas de Capa e Espada

O theatro portuguez, imitado em Hespanha no seculo XVI, é inteiramente dominado pelo genio hespanhol no seculo XVII. — Os poetas hespanhoes ensinam-nos a tratar os assumptos da historia nacional. — Negação da propriedade da litteratura dramatica no seculo XVII. — Queixas de Lope de Vega e de Antonio Henriques Gomes. — A Comedia de Lope de Vega *La Ocasião perdida*, em um divertimento popular na villa de Pedrogam grande em 1626. — O *Laurel de Apollo* e o conhecimento de Lope de Vega da litteratura portugueza. — Influencia da sua *Nova Arte de fazer comedias*. — Escriptores portuguezes da eschola dramatica hespanhola. — Jacintho Cordeiro, Pedro Salgado e Antonio Henriques Gomes. — Caracter politico da comedia portugueza do seculo XVII. — Enumeração dos differentes poetas dramaticos da eschola hespanhola. — Exposição das Comedias de Calderon, Guevara e Montalvão tiradas da historia portugueza.

Por duas leves imitações de Gil Vicente feitas por Lope de Vega e Calderon, na *Viage del Alma* e *El Lirio y la Azuzena*, temos de supportar o dominio quasi absoluto d'estes dois genios, imitados no theatro portuguez no seculo XVII e XVIII. (1) Foram os dramaturgos hespanhoes os primeiros que nos ensinaram a tratar no theatro assumptos da historia nacional; Calderon escreveu a Comedia do *Principe Constante*, fundada sobre a morte do Infante Santo em Tanger, que hoje anda nas edições em folha volante; Luiz Vellez de Guevara, tratou egualmente os tragicos amores de

(1) *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 198.

Ignez de Castro, já cantada na *Nise Laureada*, original de Frei Jeronymo Bermudes; Juan Perez de Montalvan escreve uma comedia famosa sobre Santo Antonio, intitulada *El divino portugues*.

Mas a influencia dos escriptores hespanhoes não se manifesta sómente na exclusão da lingua portugueza do theatro, mas na fórma da comedia, libertada das unidades aristotelicas pelo genio de Lope de Vega. Por este mesmo tempo andavam em Portugal companhias ambulantes de actores hespanhoes, e a companhia do celebre *Escamilha* era contratada para o *Pateo das Arcas* pela mesa do Hospital de Todos os Santos. Uma vez postos na vereda nova, os poetas dramaticos de Portugal quizeram tambem deslumbrar a côrte de Madrid; as Comedias de Jacintho Cordeiro andam perdidas nas vastas collecções hespanholas; era então moda no seculo XVII não reconhecer a propriedade dramatica; os livreiros mudavam os titulos das comedias e davam-lhes novos auctores, para mais facilmente se venderem. Foi por isso que Lope de Vega fez o Catalogo das suas Comedias na novella do *Peregrino en su Patria*. A Comedia de Dom Francisco Manoel de Mello intitulada *Domine Lucas* anda hoje attribuida a Canizares, por esta argucia dos livreiros. Tambem as comedias do celebre Antonio Henriques Gomes eram representadas em Hespanha; á maneira de Lope de Vega, diz elle no prologo do seu poema *Sansão Nazareno:* «Las mias Comedias fueron veinte y dos, cuyos titulos pondré aqui para que se conoscan por mias, pues

todas ellas, y las mas que se imprimen en Sevilla, le dan los impressores el titulo que quieren, y el dueño que se les antoja.» Por esta grande liberdade de representar e de roubar a propriedade litteraria tambem se explica o grande predominio da comedia hespanhola em Portugal. Em Braga imprimiram os livreiros Fructuoso Lourenço de Basto e Francisco Fernandes de Basto, em 1624, um volume de Autos Sacramentaes de Lope de Vega, attribuindo-os ao Padre Joseph de Valdevieso. (1) De todos os poetas dramaticos de Hespanha, o mais representado em Portugal, o mais querido e o mais justamente admirado foi Lope de Vega; todos os mosteiros possuiam as suas obras, todas as terras ouviram as bellas inspirações e improvisos d'aquelle unico genio. Citamos em abono d'esta asserção um facto bastante curioso.

Miguel Leitão de Andrada, descrevendo as festas que se fizeram á Senhora da Luz em Pedrogam Grande, antes de 1626, recolheu inconscientemente factos que nos provam a influencia do theatro hespanhol em Portugal no seculo XVII:

«No adro defronte da Igreja, onde já a sombra vinha cubrindo, se armou hum theatro em cima de quatro tinas com vigas e taboas, e ao redor delle cadeiras, e os bancos das Igrejas, e as janellas e telhados cubertos de donzellas, e de moças, e outras molheres, que todos se tinhão vindo das canas.

(1) No exemplar que possuimos declara-se em letra manuscripta do seculo XVII os que são de Lope de Vega.

«Onde se representou a comedia de Lope de Vega intitulada *Dom João de Haro, la occasion perdida*, excellentissimamente, porque as figuras erão mancebos nobres e estudantes de muita habilidade, e o bobo, e outras figuras forão buscadas de diversas partes, e de tal maneira o fizerão, que afirmaran muitos o não puderão fazer melhor os mesmos mechanicos do officio.

«Porque tambem os ornamentos e trajos erão muito bons, trazidos pera isso de Lisboa, que he o que dá muita graça e perfeição a estas cousas, e se acabou a comedia mais de huma hora, ou duas da noite, pera o que se puzerão quatro tochas nos quatro cantos do theatro, e veio isto a cahir muito a pelo, como dizem, e a proposito por quanto o argumento da obra se acaba em Auto de amores que se trata acontecerem de noite, entre a Princeza de Bretanha e el-Rei Dom Sancho de Lião, que com ella entrou sem nenhum d'elles saber quem o outro era, e se vierão acaso a descubrir Reis; perdendo Dom João de Haro a occasião por lealdade, e por isso se chama a — *Occasião perdida*.» (1)

Lope de Vega na comedia o *Principe Perfecto* (2) apresenta sob o nome de Dom João de Sosa ao afamado poeta portuguez Dom João Manoel que tanto figura no *Cancioneiro* de Resende; porém o modo como aí apparece é pouco honroso. (3) Lope de Vega era ver-

(1) *Miscellanea*, Dial. XII, p. 238, ed. de 1867.
(2) *Comedias*, t. XI, p. 121.
(3) Ticknor, *Hist. de la litt. esp.* Epoca I, cap. IV.

sadissimo na litteratura portugueza do seculo XVI e XVII, como se vê pelo *Laurel de Apollo*, aonde louva Camões, Sá de Miranda, Dom Rodrigo da Cunha, Francisco de Macedo, Jeronymo Côrte Real, Nuno de Mendonça, Diogo Bernardes, Antonio das Povas, Francisco Rodrigues Lobo, Jorge de Monte-Mór, Antonio Lopez da Veiga, o Doutor Sylveira, Dona Bernarda Ferreira de Lacerda, e Manoel de Galhegos. Muitos d'estes escriptores só tem hoje a celebridade de terem sido louvados por Lope de Vega, que esgota todas as fórmas dos mais rasgados panegyricos no citado *Laurel.* Lope de Vega era imitado em Portugal em todas as fórmas da litteratura. Nunca se viu genio mais fecundo e brilhante, mais natural, apaixonado, cavalheiresco e gracioso; qualquer verso descuidado é de uma belleza inimitavel, qualquer situação dramatica é sempre cheia de vida. Como elle influiu sobre o genio portuguez deslumbrando-o!

Diz Manoel de Galhegos no *Templo da Memoria:* «Comtudo trabalhei muito por não baixar de estilo, e vali-me de alguns vocabulos e termos extranhos, com toda a moderação e com todo o rigor da rhetorica:... este he o estilo com que Frei Felix Lope de Vega Carpio ha tantos annos que he suavissimo encanto dos entendimentos da Europa.» N'este mesmo poema, Lope de Vega escreve um soneto laudatorio a Manoel de Galhegos. Elle nos descreve Lisboa, no seu *Laurel de Apollo*, com uma pompa e colorido oriental:

*

Tendida en las riveras
Del mar de España, dulcemente yace
La celebre Lisboa,
De las tienns Iberas
La mas illustre, y de mas alta loa,
Que mira cuando nace
La luz pitonicida,
Alma del mundo y de los hombres vida.
Miño la lisongea,
El Tajo la enoblece,
El Duero la divide,
Mondego la pasea,
Toda nacion la vive, ò la desea,
La India la enriquece
Y el mar le trae quanto quiere y pide. (1)

Depois de sacudida a usurpação hespanhola, a lingua portugueza começou a ser novamente usada pelos escriptores; mas a poesia não póde resistir á fascinação de uma lingua cavalheiresca e donairosa modulada por Lope de Vega. O theatro resentiu-se d'este deslumbramento; expressão e fórma é tudo hespanhol. A transformação do theatro no seculo XVII sob a influencia de Lope de Vega e da sua eschola, está completamente explicada na sua *Nova Arte de fazer Comedias;* algumas das suas ideias são documentos para a nossa historia dramatica.

Extractamos alguns fragmentos da *Nova Arte de fazer Comedias* para que por si fique definida a eschola de Lope de Vega, imitada em Inglaterra, (2) em França, na Italia e em Portugal. N'este celebre manifesto diz Lope de Vega: «A comedia verdadeira tem seu

(1) Silva III,
(2) Philarete Charles, *Etudes sur W. Shakspeare*, p. 152.

fim, como qualquer outro genero de poema e de poesia, e este fim é representar as acções dos homens e pintar os costumes de uma época. Ora, toda a imitação poetica d'este genero se compõe de trez cousas: o dialogo, a fórma elegante dos versos, e a harmonia ou a musica; e estas condições são as mesmas para a tragedia; porque a sua unica differença é, que a primeira trata acções humildes e plebeias, ao passo que a tragedia representa acções nobres e reaes..........

«Escolhamos um assumpto; quer elle tenha reis, quer não... Póde-se misturar o tragico com o comico... o serio póde estar ao lado do faceto, esta variedade agrada muito. A natureza, por fim, dá-nos o exemplo: os contrastes augmentam a belleza.

«Não trateis mais do que uma acção, e não a sobrecarregueis de episodios, isto é, de cousas extranhas ao vosso primeiro plano. Encadeae tão bem o todo conjunctamente, que nada se possa desligar da vossa fabula, sem o mais caír immediatamente. Não vos imporei o encerrar a peça dentro do periodo de um só dia, ainda que Aristoteles o aconselha; mas que importa? já lhe perdemos o respeito quando misturámos o sentimento tragico e o humilde caracter da comedia.

«Que a fabula se passe no menor tempo possivel, e eis aqui tudo, excepto quando o poeta tratar um assumpto historico, que exigir alguns annos, ao qual deve metter os intervallos de tempo nos entre-actos; egualmente, se lhe fôr necessario, póde fazer viajar um dos seus personagens: tudo cousas com que os conhe-

cedores se escandalisam. Mas que estes taes não venham ao nossos theatros!........

«Uma vez escolhido o assumpto, escrevei-o em prosa, dividi-o em trez actos, tendo o cuidado, se assim o puderdes, de encerrar cada acto no espaço de um dia. O Capitão Viruès, espirito distincto, reduziu a trez actos a comedia, que d'antes andava de quatro patas como uma criança que engatinha.......

«O assumpto, que haveis dividido em trez actos, deve ser de tal fórma ligado, que do principio até ao fim caminhe com um interesse crescente. Mas não deixeis adivinhar o desenlace, até que chegue a scena final, porque quando o publico a descobre antecipadamente, vira a cara para a porta e as costas para aquillo a que attendia de frente, durante trez horas; e tem rasão porque não ha mais que descobrir.

«Que o theatro fique o menos tempo possivel sem personagem que fale, porque o publico, n'estes intervalos, se indispõe, e a peça torna-se mais longa; é um grande defeito que se deve evitar, e evitando tanto mais gosto e merito mostraes.

«Começae então a escrever; que a vossa linguagem seja casta; nada de prodigalisar grandes pensamentos nem agudezas de espirito em scenas de interior, aonde não ha mais do que imitar a simples conversação de duas ou trez pessoas; mas quando um dos personagens introduzidos aconselha, persuade ou dissuade, o seu estylo deve differir do estylo vulgar, e é então ensejo para empregar expressões selectas mais elevadas e sen-

timentos mais nobres. Sereis n'isto conforme á verdade, pois que um homem que aconselha, persuade ou dissuade, não fala como toda a gente.

«Aristoteles nol-o recommenda; quer que a linguagem da comedia seja pura, clara, facil; accrescenta, que deve ser similhante á de que se servem usualmente, excepto nos assumptos serios e graves da politica, porque n'este caso a dicção deve ser ornada, esplendida e sonora. Não citeis as santas Escripturas, e não sobrecarregueis a linguagem de palavras extravagantes e desusadas, porque tendo de imitar a linguagem da conversação, não vereis n'ella empregar estes termos barbaros de hippogriphos, de centauros e outros.

«Se é a um rei que fazeis falar, imitae a gravidade real; se é a um velho, que a sua linguagem seja simples e sentenciosa; que os amantes dêem a seus sentimentos uma expressão bastante viva para mover os que ouvem. Que o actor nos monologos, se reconcentre em si mesmo e leve o espectador a identificar-se com elle; que a si proprio faça perguntas e respostas, e se tiver queixas a fazer, guarde sempre o respeito que se deve ás mulheres. Que as actrizes se lembrem do seu sexo; quando mudarem de vestes seja com bastante reserva para que se lhes desculpe. Em geral o trajo de homem cáe-lhes bem e agrada ao publico. Finalmente, em isto como no demais, guardae-vos de querer um impossivel, porque a maxima mais absoluta quer que fiqueis sempre na verosimilhança.

«Que os creados não tratem assumptos elevados, e não discorram, como vêmos nas comedias estrangeiras; e que nunca o caracter esteja em contradicção com o personagem... Acabae vossas scenas por algum traço gracioso e com versos elegantes, de maneira que o actor ao saír, deixe uma boa impressão no auditorio.

«A exposição occupará o primeiro acto, o segundo servirá para o desenvolvimento e encadeamento da intriga, de modo que até ao meio do terceiro acto ninguem possa prevêr o desfecho; enganae o espectador curioso deixando-lhe entrevêr um desenlace possivel, e differente portanto d'aquelle que prometteis.

«Que a fórma de vossos versos seja apropriada com prudencia ao vosso assumpto; as *decimas* servem para exprimir queixas; o *soneto* colloca-se bem na bocca d'aquelle que espera; as narrações pedem a fórma dos *romances*, ou melhor ainda, algumas vezes a das *outavas;* não empregueis o *terceto* a não ser em cousas graves, e as redondilhas para o amor.

«Não desprezeis as figuras de rhetorica, como a repetição, a reduplicação, não mais do que a anaphora, no começo dos versos, a ironia, a hesitação, a apostrophe e a exclamação.

«Acobertar a verdade é uma cousa que pareceu bem; foi o que em suas comedias fez Miguel Sanchez, digno de ser lembrado por causa da maneira como usava este artificio. A linguagem equivoca e a incerteza amphibologica que d'ella resulta, dão no gôto dos

espectadores porque cada um julga que só elle comprehende o que engana o personagem da scena.

«Escolhei assumptos que interessem a honra, porque commovem vivamente o publico; devem-se preferir as acções virtuosas, porque a virtude é amada em toda a parte......

«Que cada um de vossos actos não tenha mais do que quatro folhas; porque quatro folhas juntas são a medida da paciencia dos ouvintes. Se quereis satyrisar, evitae a clareza; bem sabeis que na Grecia e na Italia se prohibiu a comedia por causa do abuso das personalidades. Picae mas sem rancor; lembrae-vos que a diffamação não póde esperar applausos, nem contar com nomeada.

«Taes são os aphorismos que eu dou como regra áquelles que se não prendem aos preceitos da arte antiga; é tudo o que póde comportar a época em que vivemos......»

Este manifesto da nova arte dramatica era conhecido desde 1606; theorica e praticamente a eschola de Lope de Vega dominava em Portugal. A primeira Parte das suas Comedias foi impressa em Portugal em 1612, trazendo a approvação pelos Jesuitas do Collegio de Santo Antão; Manoel de Faria e Sousa, em 1630, escreveu a dedicatoria da Parte dezenove das Comedias de Lope. Com a *Arte nova de fazer Comedias* o genio moderno libertou-se dos intrincados canones de Aristoteles e dos seus commentadores, e appareceu immediatamente em Hespanha uma pleiada

gigante de poetas dramaticos, taes como Damião de Vegas, Francisco de Tarrega, Gaspar de Aguilar, Guillen de Castro, Luiz Velez de Guevara, Juan Peres de Montalban, Valdevieso, Mira de Mescua, Don Antonio de Mendoza, Ruiz de Alarcon, Belmonte, Diamante, Canizares, Candamo, Barrios, Zarate, os portuguezes Mattos Fragoso, Manoel Freire de Andrade e outros muitos.

Em Portugal esta manifestação do genio dramatico não foi menos fecunda. A eschola de Gil Vicente ficou immediatamente abandonada; Lope de Vega não condemnava os *Autos* e Entremezes antigos. Diz elle na *Arte Nova:* «Chamou-se-lhe Autos, porque representam as acções e os interesses vulgares,» e attribue a sua decadencia á ignorancia do publico. Mas a soltura da imaginação que decretára, e o exemplo sustentado em centenas de comedias, tentava a seguir a nova vereda. Muitos dos escriptores portuguezes chegaram a alcançar grande fama em Madrid, nas representações dramaticas; as suas obras foram recolhidas pelos livreiros nas Collecções das Comedias dos genios d'aquella côrte; os principaes poetas dramaticos da *Eschola hespanhola* são Antonio Henriques Gomes, Dom Francisco Manoel de Mello, o alferes Jacintho Cordeiro, e Manoel Freire de Andrade. Ticknor, na *Historia da Litteratura hespanhola*, considera Henriques Gomes, como pertencendo á eschola de Calderon: «Tambem foram d'este numero Antonio Enriquez Gomes, filho de um judeu portuguez, que em suas *Academias mo-*

rales de las Musas inseriu quatro comedias, todas de escasso merito, excepto a que tem por titulo *A lo que obliga el honor.*» Antonio Henriques Gomes educou-se em Castella, e em França foi cavalleiro de Sam Miguel; á maneira de Lope de Vega, para se precaver contra os livreiros de Sevilha que lhe roubavam as suas Comedias, no Prologo do *Sansão Nazareno* apresenta o titulo das seguintes: *El Cardenal Albornoz*, primeira e segunda parte; *Enganar para reynar*, *Diego de Camus*, *El Capitan Chinchilha*, *Fernan Mendes Pinto*, primeira e segunda parte; *Zelos no ofenden al Sol; El Rayo de Palestina, Las Soberbias de Nembrot*, *A lo que obligan los zelos*, *Lo que passa en media noche*, *El Cavallero de Gracia*, *La prudente Abigail*, *A lo que obliga el honor*, *Contra el amor no ay engaños*, *Amor con vista y cordura*, *La fuerza del herdero*, *La Casa de Austria en España*, *El Sol parado*, *El Trono de Saloman*, primeira e segunda parte. Henriques Gomes promettia em via de publicação as seguintes comedias *Torre de Babylonia*, segunda parte, *Aman y Mardocheo*, e *El Caballero del Milagre;* escreveu mais duas comedias publicadas em Pariz em 1641, intituladas *No ay contra el honor poder*, e *Enganar para reynar*, citada no seu catalogo.

O poeta Jacintho Cordeiro tambem foi egualmente fecundo, apesar de ter morrido aos quarenta annos de edade; d'elle existem as seguintes comedias: *De la entrada del Rei en Portugal*, por ventura para celebrar a chegada de Philippe III; foi impressa em 1621. Pu-

blicou em 1638 a *Primeira e segunda parte de Duarte, Pacheco;* em 1667, vinte dois annos depois da sua morte, imprimiu-se a *Vitoria del Amor*, e *No ay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague*. D'elle se conservaram *Amar por força*, *El juramento ante Dios*, *El hijo de las batalhas*, *El mayor trance de amor*, *El soldado reboltoso*, e *El Valiente negro de Flandres*. Segundo os dados conservados por Barbosa Machado, o alferes Jacintho Cordeiro morreu a 28 de Fevereiro de 1645. Em uma collecção hespanhola, encontramos uma comedia avulsa de Jacintho Cordeiro, intitulada *Lo que es privar*, que foi representada em Madrid pelo celebre actor Thomaz Fernandez. O entrecho d'ella é pouco mais ou menos o seguinte: Leonardo e Clarindo são dois primos, o primeiro pobre e o segundo muito rico; estavam jogando as armas, quando entrou o pae de Clarindo o velho Tiberio, que vendo recuar seu filho, se envergonha e expulsa de casa o desventurado Leonardo, que vae pelo mundo com o seu creado Frison. Depois de terem corrido varios desenganos dos amigos chegaram a um bosque e ali se sentaram a queixar-se; n'isto apparece uma dama chamada Finea, que anda á caça, e ouvindo aquelles queixumes, fingiu que estava a dormir com uma cadeia de ouro na mão. Logo que a viu Frison, quiz roubal-a, mas Leonardo não consentiu. Finea desperta immediatamente, toma um grande amor por Leonardo, e dá-lhe uma carta para que se apresente ao Rei que a galanteia, para que o proteja. Quando Leonardo ía para a côrte, passava-se

lá o seguinte: o Rei de França estava confidenciando com o Marquez de Leonelo, contando-lhe a sua paixão por Finea; na occasião em que entrava o Conde Godofre, pae da donzella, caíu da mão do rei o retrato da amante; o Conde sáe desesperado ao descubrir os amores de sua filha. N'esta estupefacção do Rei, entra Leonardo e entrega-lhe a carta de Finea. Immediatamente lhe confia o rei todos os seus negocios e o faz secretario e confidente, d'onde resultam duas grandes collisões, a primeira é o odio do Marquez Leonelo, e a segunda o ser mandado pelo rei levar as cartas a Finea, amando-a elle com mais fogo. O Rei vem a descubrir o amor de Leonardo, e por intrigas do Marquez, é mettido em uma prisão. N'este ponto, Clarindo alcançára grande nome na guerra, é recebido na côrte do Rei, que o encarrega de ir á prisão matar Leonardo. Logo que o vê, conhecem-se e abraçam-se como antigos amigos. O rei reconhece a infamia do marquez Leonelo, perdôa ao seu rival, e consente no casamento d'elle com Finea celebrando-se as bodas no mesmo dia em que casava com a princeza de Inglaterra. N'esta comedia ha uma scena em que se canta um romance de Inez de Castro, que começa:

Mirando está el Rey D. Pedro
entre enojado y cruel
las yervas tintas de sangue
que esmaltó su bella Inez:
— Ay queridas prendas, dize,
halladas no por mi bien,
ya por mi mal dezir puedo
si en tal estado os halle.

No goze yo la corona
ni de cetro portuguez,
si en vengança de tu muerte
no fuere Pedro cruel.

Este romance pertence ao seculo XVII; foi talvez recolhido da tradição popular, por isso que se cantava nas trovas da borda do rio em Coimbra. Nas comedias do theatro hespanhol fala-se com frequencia da paixão violenta dos portuguezes. Lope de Vega, na *Dorothea*, diz que tem alma de portuguez. Na Comedia de Jacintho Cordeiro *Le que es privar*, quando Finea ouve cantar o romance de Dona Inez de Castro, diz:

FINEA: Notable amante fué Pedro,
MIRONA: Fue, señora, Portuguez,
mucho quieren quando quieren.

No theatro hespanhol o portuguez Jacintho Cordeiro mereceu um logar distincto entre os discipulos de Lope de Vega; de todas as suas comedias a que mais agradou ao publico madrileno foi a *Vitoria del Amor*. A par de Luiz de Belmonte, Ticknor cita: «Jacintho Cordeiro, cuja *Vitoria por el amor*, disfructou por largo tempo o favor do publico.» (1) Antes de se distinguir tanto pelo seu auto nacional do *Fidalgo Aprendiz*, Dom Francisco Manoel de Mello escreveu tambem as seguintes comedias em hespanhol: *Laberynto de Amor*, *Los secretos bien guardados*, *De burlas*

(1) *Historia de la Litter. españ.* Ep. II, cap. XXI, p. 170.

hace amor veras, e *El Domine Lucas*. Com este titulo existem mais duas Comedias, uma de Lope de Vega, e outra de D. José de Cañizares. No seculo XVII o theatro hespanhol foi invadido pelos escriptores portuguezes. Na *Historia da Litteratura hespanhola*, de Ticknor, abundam os factos: «O portuguez D. João de Mattos Fragoso, que viveu em Madrid, no mesmo tempo que La Hoz e Diamante, gosou como elles de grande reputação, apesar de que adoece com frequencia do mau gosto da sua época. Não imprimiu mais do que um tomo das suas Comedias, de modo que temos de buscal-as, já soltas, já em collecções formadas com outro objecto. As mais conhecidas são *El yerro del entendido*, fundada na novella *El Curioso impertinente*, de Cervantes; *La dicha por el desprecio*, fabula dramatica bem disposta; e *El sabio en su retiro y villano en su rincon*, que passa pela melhor de quantas escreveu.

«A sua comedia *El Redentor Cautivo*, em cuja composição o ajudou Sebastian de Villavicioso, poeta mui conhecido d'aquelle tempo, é sob outro aspecto mais divertida e agradavel. Diz-se que o argumento é um facto authentico, e em verdade o ternissimo incidente em que está fundada era um successo mui commum durante a larga e sangrenta lucta contra os christãos hespanhoes, e os mouros de Africa, tristes reliquias do odio encarniçado de dez seculos. Uma partida de Mouros berberiscos desembarca nas costas de Hespanha e depois de roubar os logares circumvisinhos, arrebata e leva com pressa uma dama hespanhola; o seu

amante desesperado a segue, e o drama refere as suas aventuras, até que, por ultimo um e outro são achados, e alcançam sua liberdade. A par d'esta fabula triste e melancholica marcha um enredo e intriga subalterna que dá o titulo ao drama, e caracterisa o estado do theatro e as exigencias do publico, ou melhor, do clero; descobre-se que em poder dos infieis ha uma grande estatua de bronze do Salvador; os captivos christãos offerecem immediatamente uma grande quantidade de dinheiro recebida para seu proprio resgate, e por ultimo os mouros consentem em entregal-a com a condição que se lhes pagará o seu pezo a ouro; ao realisar a operação e posta em uma balança o equivalente das trinta peças de prata, preço pago pela pessoa do Salvador, esta pequena quantia pezou mais do que a estatua macissa de bronze, sobrando portanto mais do que sufficiente para dar a liberdade a todos os captivos, que ao offerecer o preço de seus respectivos resgastes, haviam na realidade offerecido suas vidas e pessoas. A Comedia, que acaba com este surprehendente prodigio, como as de Diamante, é em varios metros, e os versos tem em geral facilidade e doçura.» (1) Em uma nota, Ticknor considera a comedia *El Rendentor cautivo*, de Mattos Fragoso, como imitada da comedia de D. Agustin Moreto *El azote de su patria*. Na collecção das Comedias escolhidas, existem vinte e cinco comedias de Mattos Fragoso; este poeta viajou pela

(1) *Historia de la Litter. espanñola*, t. III, p. 96.

Italia, e a sua comedia *Pocos bastan si son buenos* foi representada em Napoles diante do vice-rei. (1)

Assim se deprehende dos ultimos versos, com que a comedia termina, fazendo uma allocução ao Vice-Rei de Napoles:

La Armada, aviendo tormentas
çozobrado viente dias,
sin poder hazer viage,
de nuestro exercito á vista,
en mar alta se vio luego
tan totalmente perdida,
que a Talon la mitad d'ella
llegó con tragicas noticias.
Con que aqui, Augusto Senado,
aquesta Comedia escrita
por quien presente al successo
vió obrar tantas biçarrias, etc.

O nome de Manoel Freire de Andrada tambem figura na vasta Collecção do theatro hespanhol; era natural de Alhandra, villa do Patriarchado de Lisboa; assistiu na côrte de Madrid e morreu em 1680; Barbosa Machado cita como celebre a comedia *Vêrse y tenerse por muertos*, impressa em 1670.

O entrecho d'esta comedia é complicadissimo; Dom Henrique de Moncada ama D. Isabel de Cardona, mas é apanhado nos jardins da amante e os criados espancam-no e deixam-no por morto. D. Isabel sabe d'esta desgraça na occasião em que ía embarcar com seu pae, que saía de Barcellona para ser vice-rei de Malhorca.

(1) *Idem*, ib. not. 22. — Vid. Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. II, p. 695-697.

Dá-se aqui um naufragio, do qual sómente D. Isabel escapa vindo ter á praia sobre uma caixa. Logo que se viu em terra, abriu a caixa e encontrou dentro d'ella roupas de homem, disfarça-se e vae dar ao palacio do velho Duque de Guisa offerecendo-se para criado, e dando-se por Irlandez. Madama Margarida filha do Duque enamora-se do creado irlandez; no entanto complicam-se os amores com o apparecimento do Carlos Marquez de la Vibera, que se serve do creado para levar cartas á Duqueza, que as toma como escriptas pela disfarçada D. Isabel. Apparece tambem D. Henrique de Moncada, que não suspeita da existencia de Isabel, e apesar da sua tristeza apaixona-se por Madama Margarida, até que a final se desembrulha toda esta meada; D. Isabel dá-se a conhecer a Henrique de Moncada, e assim se justifica a innocencia de Madama Margarida. Supprimimos a complicação das parodias dos creados que dão sempre ás comedias d'este periodo com uma acção dupla. A comedia *Vêrse y tenerse por muertos* foi representada, como se deprehende d'este final, declamado por todos os actores:

> Y aqui, discreto auditorio
> a vuestras plantas rendido,
> *el poeta mas moderno*
> de limosna os pide un victor.

Barbosa Machado quando citou esta Comedia, não se referiu a nenhuma edição avulsa; foi publicada na

Parte treinta y quatro de Comedias, (1) impressa em 1670; n'este volume vem Manoel Freire de Andrade em companhia de D. Gil Enriquez, D. Joseph e D. Diego de Figueiroa, D. Agustin Moreto, João de Mattos Fragoso, D. Juan de Zavaleta, Doctor Mira de Mesina, e um Engenho de Madrid; das doze comedias que se contém n'esta *Parte treinta y quatro*, diz uma licença: «y aviendolas visto *representadas* en esta Corte com aprobacion de sus censores, y leidolas de nuevo con toda atencion y cuydado, no hallò mi corto juizio inconveniente para que no se inspriman. Salvo mejor parecer, Madrid, y Junio, 1 de 1669 años. — Don Juan de Zavaleta.» Pela quadra final da comedia *Verse y tenerse por muertos*, se conhece que Manoel Freire de Andrade ainda não tinha escripto mais, porque se dá como o poeta mais moderno.

Depois da restauração de Portugal, a comedia da eschola hespanhola serviu para celebrar a independencia; Manoel de Araujo de Castro, natural de Monção, escreve *La mayor hazaña de Portugal*, impressa em 1645; Barbosa Machado diz que é: «Comedia, de que é argumento a restauração d'esta monarchia em 1640.» (2) Muitos dos militares que batalharam nas guerras da independencia cultivaram a litteratura dramatica, como Dom Francisco Manoel de Mello, Jacintho Cordeiro e Pero Salgado.

(1) De pag. 170 a 212.
(2) *Bibl. Lus.*, t. III, p. 182.

Como todos estes poetas dramaticos portuguezes do seculo XVII, Pedro Salgado, militou nas guerras da fronteira, contra Castella, cujo dominio havia sido banido em 1640; Dom Francisco Manoel de Mello e Jacintho Cordeiro tambem, como elle, aí militaram, e é provavel que se conhecessem. Pedro Salgado era natural da Villa de Peniche, do Patriarchado de Lisboa, e é de suppôr que teria nascido talvez antes de 1620, por isso que em 1644 e 1645, seguia as armas portuguezas que combatiam no Alemtejo contra a invasão castelhana. Elle se achou em Elvas, na occasião, em que o general hespanhol Marquez de Terracusa tentou entrar na cidade, e tomar o forte de Santa Luzia, sendo aí rechaçado, e quasi derrotado, tendo de retirar-se vergonhosamente.

Pedro Salgado ía escrevendo os successos da guerra em dialogos graciosos, a que dava a fórma dramatica, do mesmo modo que Simão Machado fazia ao *Cêrco de Diu;* como Simão Machado, Pedro Salgado escrevia a maior parte d'estes seus dialogos ou comedias politicas em hespanhol; elle representa ainda a eschola nacional de Gil Vicente, mas quasi inteiramente desnaturada pela influencia absoluta do theatro hespanhol.

Ainda em 1663, quando veiu o general Schomberg ajudar a defeza de Portugal, Pedro Salgado achou-se tambem na Campanha do Alemtejo, e assistiu á restauração da cidade de Evora. Sobre esta segunda phase da vida de Pedro Salgado, escreveu uma *comedia*,

que intitulou *politica*, mas aonde não verbera a impericia e ciume dos generaes da fidalguia portugueza que procuravam comprometter o destemido Schomberg. Em 1663, ainda era conhecido pelo seu primeiro dialogo gracioso de 1645, a que o vulgo chamava o *Dialogo gracioso de Terracuça;* o povo estava ávido de saber noticias da guerra, e seria esta principalmente a causa da popularidade de Pedro Salgado; como *soldado*, e de humilde extracção, a sua graça ou *jocosidade era sem violencia*, e bem comprehendida pelo vulgo. Tempo antes Dom João IV mandou prohibir em Evora o lêr-se as outavas escriptas a proposito da guerra por André Rodrigues de Mattos. Esta circumstancia talvez explique a falta de intenção politica nos dialogos e comedias de Pedro Salgado, aonde abundam as referencias historicas. Pedro Salgado é auctor *de muitos outros tratados em abonação do Reyno de Portugal;* naturalmente eram relações de milagres e satyras em verso, que andavam então na voga, distinguindo-se sobre todos estes poetas revolucionarios Francisco Lopes livreiro, que acompanhou as guerras da independencia com as suas *Sylvas* e *Romances*.

Pedro Salgado escreveu uma *Comedia moral e jocosa*, fórma hybrida imposta pela censura ecclesiastica. Pela data da impressão dos seus escriptos se vê, que foram os successos da guerra da fronteira que acordaram a sua musa. Eis a ordem das suas composições:

Dialogo gracioso, dividido em tres actos, que con-

têm a entrada que o Marquez de Terracusa, General de Castella fez na Campanha da Cidade d'Elvas, tratando de a conquistar e o forte chamado de Santa Lusia, junto á dita cidade, e a retirada que fez até Badajoz com perda de muita gente sua e de reputação. Composto por Pero Salgado, *natural da Villa de Peniche, que se achou na occasião.* — Lisboa, 1645.

N'este mesmo anno publicou o:

Theatro do Mundo. Comedia moral e jocosa. Em Lisboa. Publicando em 1646, o:

Hospital do Mundo, segunda parte do *Theatro* d'elle. Dialogo moral e jocoso.

Quando depois de 1663 publicou a sua ultima comedia politica, Pedro Salgado abona-se como auctor de muitos outros *tratados.* Cumpre notar que no seculo XVII a palavra *tratado* designa Auto ou comedia em verso, como vêmos pelo *Tratado da Paixão,* do Padre Moraes; por tanto Pedro Salgado referia-se ao *Theatro do Mundo,* e ao *Hospital do Mundo,* que pela intenção moral mereciam o nome de *tratados.* O seu ultimo trabalho foi:

A mayor gloria de Portugal, e a affronta mayor de Castella. Comedia Politica, que contem a verdade de tudo o que seccedeu na campanha do Alemtejo este presente anno de 1663, e a gloriosa Restauração da Cidade de Evora, com muitas particularidades dignas de memoria; composta por Pero Salgado, *Autor do Dialogo de Terracuça e de muitos outros tratados, que andam impressos em abonação do Reyno de Portugal.*

O talento de Pedro Salgado não attingiu o seu natural desenvolvimento pela pressão da censura, e pela exagerada admiração do theatro hespanhol; apesar de tudo, a eschola de Gil Vicente tinha uma tendencia nacional tão pronunciada, que ainda no seculo XVII foi o theatro a principal fórma litteraria que trabalhou para a nossa independencia politica.

Em Santarem tambem floresceu a eschola hespanhola; Francisco Lopes Pestana aí escreveu: *Historia de Nossa Senhora da Gloria*, Comedia portugueza, e *Dois dialogos, em que são interlocutores Portuguezes e Castelhanos, onde se reprehendem com graciosidade algumas acções executadas por aquelle tempo em a Provincia do Alemtejo*. Morreu em Santarem em 1672. De Christovam Ferreira, ficou manuscripta a comedia intitulada *Acclamacion del rei D. João IV*.

Em Portugal tambem as damas cultivaram a scena. Feyjó no *Theatro critico*, cita com louvor Dona Bernarda Ferreira de Lacerda: «señora portugueza, hija de don Ignacio Ferreyra, Caballero del Abito de Santiago, sobre entender e hablar con facilidad varios lenguas, supo la Poesia, la Rhetorica, la Philosophia e las Mathematicas.

«Deixó varios escriptos poeticos, y nuestro famoso Lope de Vega hizo tanto aprecio de el extraordinario merito de esta Señora, que le dedicò su Elegia, intitulada *Phylis*.» (1) Agostinho Rebello na *Discripção*

(1) Op. cit., tom. I, dialog. 16, p. 379.

do Porto completa esta biographia: «Na arte de debuxo e miniatura, ninguem houve que a igualasse. Aos 18 annos de edade compôz o primeiro tomo da *Hespanha Libertada*, e o segundo aos vinte e quatro.» «Foi singular... ate na Musica, tocando com a maior perfeição muitos instrumentos harmonicos.» — «Filippe III de Castella, respeitando n'ella certas raras qualidades a preferiu a tantos homens sabios de que abundava o seu seculo, elegendo-a mestra de seus filhos Dom Carlos e Dom Fernando. Este alto e honorifico emprego, ella (ignora-se a rasão) o regeitou. Nasceu em 1595 de paes illustrissimos quaes foram Ignacio Ferreira Leitão, cavalleiro professo na ordem de Sam Thiago, e Chanceller mór do Reino e de sua mulher Dona Paula de Sá Pereira. Morreu no primeiro de Outubro de 1644.» Merece tambem uma menção especial como escriptora dramatica; escreveu duas comedias em hespanhol, *Casador del Cielo,* e *Comedia de S. Eustachio,* das quaes fala o padre Antonio de Reis no *Enthusiasmus Poeticus*, n.º 275.

Dona Brites de Sousa e Mello escreve *La vida de Santa Helena y invencion de la Cruz*, e *Yerros emendados y alma arrepentida.* Caetano de Sousa Brandão, de Vianna, escreve *El Rei Philosopho fingido, Como se adquire el honor, Ay amor onde ay agravio*, e *Amante haze amor.* (1)

Dona Angela de Azevedo, natural de Lisboa, es-

(1) *Id.*, ib., t. IV, p. 85.

creveu as seguintes comedias *La Margarita del Tajo ue dió nome a Santaren, El muerto dissimulado, Dicha y desdicha del juego, y devocion de la Virgem.* Dona Angela era filha de João de Azevedo Pereira e de Dona Isabel de Oliveira, sua segunda mulher; era muito estimada da mulher de Philippe IV, Dona Isabel de Bourbon. (1)

Dona Isabel Senhorinha da Silva escreve as *Comedias de Santa Iria, Estrella errante, Noutes de Sol*, e *Obras de Misericordia.*

Estevam Nunes de Barros, natural de Santarem, escreve *Los Apostoles de Christo, S. Simon y S. Judas, La Virtud vence el poder*, e *El honor vence el poder.* Nasceu em Santarem a 1 de Janeiro de 1638, e morreu a 7 de Outubro de 1695. (2)

Manoel Botelho de Oliveira, poeta dramatico, nasceu na Bahia em 1636; estudou leis na Universidade de Coimbra; morreu na sua patria em 1711; seis annos antes da sua morte publicou um livro de poesias em Lisboa, *Musica de Parnasso*, aonde se encontram duas comedias, em um supplemento intitulado *Descante comico.* A primeira, *Hay amigo para amigo*, foi publicada anonyma na vasta Collecção do theatro hespanhol; a segunda intitula-se *Amor, engaños y zelos;* o seu talento dramatico, como diz Wolf, era nullo; o exagerado lyrismo debalde vela a incapacidade de saber con-

(1) *Id.*, ib., t. I, p. 175.
(2) *Id.*, ib., t. I, p. 788.

duzir a acção; o muito que Botelho de Oliveira conseguiu com faculdades tão negativas é devido á imitação do theatro hespanhol.

Da eschola hespanhola de Lope de Vega e Calderon, são os entremezes escriptos por Thomé de Tavora de Abreu, que se intitulam: *Yo nada*, *El sueño de Mengo*, *La horcada fingida*, *La cena del Huesped*, *El sancristano afeitado por la hija del Alcad;* escreveu tambem quatro bayles, que pertencem ao novo genero dramatico a Opera. O clero hespanhol desenvolveu com o seu dilletantismo o theatro do seculo XVII; os principaes escriptores dramaticos, como Lope de Vega, Calderon ou Tirso de Molina, pertenciam á ordem ecclesiastica. Em Portugal seguiu-se tambem esta influencia. O Padre Antonio de Almeida, natural do Porto escreveu *La humana sarça abrasada, el gran Martyr Sam Lourenço*, que Barbosa diz ser comedia, publicada em Coimbra em 1656. (1) Frei Caetano de Santo Antonio, franciscano do Convento de Alemquer, escreveu *El Rosicler de la Aurora, y admiracion de los montes*, no dizer de Barbosa: «Comedia representada em Leiria, no anno de 1619 com grande applauso dos expectadores.» (2) Frei Caetano nasceu em Santarem a 13 de Junho de 1683, sendo seu pae Vicente Luiz Cordeiro e Isabel Ribeiro Cardosa. Frei Antonio da Santa Escholastica tambem escreveu uma comedia

(1) *Bibl. Lus.*, t. I, p. 197.
(2) *Id.*, t. IV, p. 27, e t. I, p. 227.

hespanhola *Le que pueden las estrellas;* era natural de Lisboa, e filho de João Pinheiro de Mattos e de Dona Escholastica de Freitas; professou no Mosteiro de Belém, a 28 de Março de 1684. (1) As Comedias do Padre Antonio Fernandes de Barros foram representadas no theatro de Lisboa, d'onde era natural e aonde exerceu a profissão de mestre de grammatica. Deixou manuscriptas: «Varias *Comedias,* que representaram no theatro com grande applauso dos espectadores, os *comediantes castelhanos.*» (2) Este padre morreu muito velho a 15 de Março de 1680. Outro lisbonense, Frei Antonio de Sam Guilherme, escreveu a comedia *La Fineza Coronada,* que ficou manuscripta; professou no convento de Santo Agostinho a 10 de Fevereiro de 1696. (3)

Dom Francisco de Athayde Sotomayor, natural de Faro, tambem cultivou o theatro hespanhol; Barbosa o considera «como plausivel pela poesia comica, compondo diversas comedias, que mereceram geral estimação de todos os espectadores, sendo a mais discreta *Desvios no son desprecios.*» (4) Antonio de Almeida, imprimiu em Lisboa em 1645 as suas comedias *La desgracia mas felice,* e *El hermano fingido.* O medico Braz Luiz de Abreu, natural de Leiria, aonde nasceu a 3 de Fevereiro de 1692, escreveu *Aguilas hijas del*

(1) *Id.*, ib., t. I, p. 260.
(2) *Id.*, ib., t. I, p. 270.
(3) *Id.*, ib., t. I, p. 297.
(4) *Id.*, ib., t. II, p. 113.

Sol, que buelan sobre la Luna, representacion comica, tragica, triumphal, etc. (1)

Pertence a esta numerosa pleiada do seculo XVII, Antonio Bento Figueira, natural de Setubal; escreveu muitas comedias, distinguindo-se entre ellas «*La Corona por justicia*, que se representou com grande applauso em o palacio do Senhor Dom Miguel, filho do serenissimo rei Dom Pedro II.» (2) Era filho do Capitão Filippe Figueira, e de Dona Maria Vidal de Carvalho, tendo nascido em Setubal a 21 de Outubro de 1681, aonde morreu a 5 de Julho de 1713.

Em 1658 publicou Manoel Coelho de Carvalho uma comedia hespanhola sobre o martyrio de S. João Baptista, intitulada *La Verdad punida y la lisonja premiada;* Carvalho era natural do Porto, e Executor do Almoxarifado em Viseu.

Barbosa Machado ennumera muitos outros poetas dramaticos que durante o seculo XVII imitaram o theatro hespanhol, segundo os preceitos da *Arte Nova de fazer Comedias*. Agora resta-nos falar de alguns dramaturgos hespanhoes que trataram assumptos da historia de Portugal. Damos o primeiro logar a Mestre Gabriel mais conhecido pelo nome de Tirso de Molina; escreveu uma comedia sobre a morte de Dom Pedro, Duque de Coimbra em Alfarrobeira, intitulada *El vergonzoso en palacio*, representada desde 1624 nos thea-

(1) *Id.*, ib., t. I, p. 547.
(2) *Id.*, ib., t. IV, p. 26.

tros de Italia e de Hespanha. Eis o seu elenco, que extractamos de Ticknor: «Não é, propriamente falando, historica, ainda que o seu argumento versa em parte sobre a vida e feitos de Dom Pedro, Duque de Coimbra, que depois de ter sido em 1459 regente do reino de Portugal, foi por ultimo deposto, convencido etc. Tirso representa-o retirado pela aspereza de uns montes, disfarçado em pastor e occupando-se da educação de um filho que ignora absolutamente sua condição e classe; este filho, chamado Mireno, é o protogonista do drama; cheio de sentimentos nobres e dotado de uma intelligencia superior á dos rusticos que o rodeam, chega quasi a suspeitar sua illustre stirpe e animado d'esta ideia foge do retiro e encaminha-se para a côrte resolvido a correr fortuna; a casualidade o favorece; entra ao serviço do ministro favorito e ganha a affeição de sua filha, tão resoluta e determinada, como elle é acanhado e vergonhoso pela ignorancia em que tem vivido. Ali se descobre sua origem e nascimento e a comedia tem assim um desfecho feliz.» (1)

Lope de Vega tambem tratou a historia do nosso rei Dom João II na comedia intitulada *El Principe Perfecto*. Não nos sendo possivel examinal-a, transcrevemos aqui a analyse de Ticknor: «quando manejava argumentos modernos e especialmente nacionaes, soía ser mais feliz e muitas vezes imponente e robusto. N'este genero póde citar-se como modêlo caracteristi-

(1) *Historia de la Litt. españ.* Epoca II, cap. 21, p. 459.

co, ainda que não das mais afortunadas em seu exito, *El Principe Perfecto*, em que Lope tratou de representar com as mais bellas qualidades desenhando o caracter de Dom João II, filho de Affonso V, e contemporaneo dos reis Catholicos... Representa na Comedia a Dom João batendo-se heroicamente na desgraçada batalha de Toro, e restituindo voluntariamente o throno a seu pae, que havia abdicado em seu favor e reclamara depois o poder supremo. Porém, de todas as prendas em que Lope funda a perfeição do seu heroe, são exclusivamente o valor pessoal e o cumprimento estricto dos seus deveres; demonstra o primeiro, matando pela sua mão e em defeza propria a um homem, e sahindo a correr touros em circumstancias mui perigosas. Da segunda, isto é do seu amor pela justiça, se alegam na comedia multiplicados exemplos, e entre outros, sua decidida protecção a Colombo, depois que o illustre navegante voltou da sua primeira viagem, apesar de que as suas immortaes descubertas redundavam em honra e beneficio de um paiz rival, reconhecendo o erro que commettera em não acceitar as offertas do habil genovez. Porém d'estes exemplos de estricta justiça, o mais notavel se refere á historia pessoal e privada do personagem principal, e fórma o argumento do drama. O caso é o seguinte:

«Dom João de Sosa, favorito do monarcha, passa por vezes a Hespanha, encarregado de negociações diplomaticas importantes, e en quanto reside n'aquelle paiz vive em casa de um parente seu, cuja filha, cha-

mada Leonor, namora. Porém cada vez que Dom João volta á patria, esquece-se da amada e a abandona na sua dôr; por fim chega ella com seu pae a Lisboa, acompanhando a princeza Dona Isabel que vem casar com o filho do rei, e o mau cavalleiro ousa até negar a sua obrigação em presença de Leonor. A amante desesperada apresenta-se ao rei e lhe pinta a sua situação.... O desenlace natural é o casamento dos amantes, feito por ordem do rei e como acto insigne justiça.

«Colombo figura, como vimos, n'esta comedia; ainda que apresentado com pouca habilidade, a dignidade das suas pretenções apparece no seu verdadeiro ponto de vista.» (1) Em outro logar da sua Historia, Ticknor considera este typo de Dom João de Sosa como personificação de Dom João Manoel afamado poeta da côrte de Dom João II, cujas trovas se acham no *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende.

Um dos mais possantes discipulos de Lope de Vega, Luiz Velez de Guevara escreveu sobre os tragicos amores de Inez de Castro, a sua tragedia *Reinar despues de morir;* o grande Calderon de la Barca, escreve sobre o cativeiro do Infante Santo o seu *Principe Constante*, e João Perez de Montalvão, escreve sobre o assumpto nacional hieratico de Santo Antonio a sua comedia *El Divino Portuguez*. Os creadores da come-

(1) *Historia de la Litt. españ.* Epoca II, cap. XVI, p. 334, t. II.

dia de Capa e Espada estavam-nos ensinando o caminho, e insensivelmente dominando.

Os amores de Inez de Castro occuparam todas as litteraturas da Europa; logo depois da tragedia de Ferreira, o theatro hespanhol apoderou-se d'ella; no theatro portuguez no seculo XVIII foi esse o assumpto por onde os poetas quizeram restituir á scena o primitivo caracter nacional. Temos a *Castro* de Nicolau Luiz, de Manoel de Figueiredo, de Silvestre Silverio da Silveira e Silva, de Domingos dos Reis Quita, de João Baptista Gomes, de Joaquim José Sabino, e de Sebastião Xavier Botelho. Nenhum d'estes escriptores foi mais longe do que Ferreira. Falando das creações litterarias da Europa no seculo XIV, Victor Le Clerc põe-nos a par de todos os povos com a lenda de Inez de Castro. No seculo XVII o theatro hespanhol tambem veiu enriquecer com a sua immensa seiva de vida este assumpto quasi esgotado. A comedia famosa de Dom Luiz Velez de Guevara é de todas as que se tem escripto o que ha de melhor; elle comprehendeu perfeitamente o espirito legendar da catastrophe, e mais do que ninguem coloriu a paixão com uma pronunciada graça cavalheiresca, e com uma intuição da historia, que o faz achar recursos e situações novas. A historia pinta-nos Dom Pedro amigo de musica; abre a primeima scena com o namorado vestindo-se para uma jornada, e os musicos cantando, dizem esta cantiga, que anda hoje nas collecções hespanholas:

Pastores de Mançanares
yo me muero por Ines,
cortesana en el asseo,
Labradora en guardar fé.

N'isto chega Brito, creado do principe que lhe traz novas de Inez de Castro; Dom Pedro pergunta-lhe por seus filhos Dom Affonso e Dom Diniz; Inez estava com receio da chegada da Infanta de Navara Dona Branca, chamada a Portugal para desposar o principe. Chega immediatamente seu pae Dom Affonso IV, que lhe vem dar parte da chegada da noiva com quem tratara o casamento do principe. Dom Pedro pede para falar a sós com D. Branca, e confessa-lhe que está casado com Inez de Castro. A Infanta de Navarra lamenta este desaire, reconcentra o odio pela sua rival e procura vingar-se. No entanto Inez de Castro entretinha-se com a sua aía Violante caçando em volta do parque, á espera de Dom Pedro. Em quanto a namorada espera, a aia canta-lhe um velho solao:

Minha saudade
Caro senhor meu,
A quem direi eu
Tamanha verdade.
De noite e de dia
Saudade minha
Quando vos veria.

Inez adormece, e sonha que um leão coroado lhe arrebatava os filhos e a matava. Accorda; D. Pedro estava ao pé d'ella, e a consola, fortalecendo-lhe as suas

esperanças; vêm os filhinhos. Apparece a aia a avisar que viu de longe assomar el-rei D. Affonso, D. Branca de Navarra, Alvaro Gonçalo e Egas Coelho. O rei fica maravilhado com a formosura de Inez, e perde toda a malevolencia que sentia para ella. Dona Branca combina com os ministros a morte da sua rival. Aqui termina a primeira jornada. Na segunda apparece a Infanta de Navarra falando com a sua criada Elvira dos ciumes por Inez; Dom Affonso vem ao encontro d'ella, e a Infanta accusa-lhe Dom Pedro como casado; o rei chama Alvaro Gonçalo e Egas Coelho, manda chamar o filho e dá ordem para que o levem preso para Santarem. O principe manda uma carta a D. Inez pelo seu criado Brito. Em volta do parque de Inez, anda a caçar a Infanta D. Branca com os dois ministros traidores; encontra a rival e diz-lhe que anda á caça de uma garça, alludindo a Inez, que se chamava *Collo de Garça;* Inez responde-lhe que a *garça é branca.* Apparece tambem o rei inconsolavel com a paixão do principe, os ministros irritam-no contra Inez a quem ordena que deixe seu filho; ella declara-lhe que é casada. Affonso responde-lhe — agora te condemnaste. O principe solto da prisão de Santarem vem matar saudades dos seus amores, e ao saber da ordem de seu pae, jura a Inez uma constancia inabalavel. — A terceira Jornada começa com o arruido de uma caçada; eram o Principe e Brito que chegavam aos arredores de Coimbra; Inez e sua aia Violanta estavam sentadas ao balcão lavrando; a ama can-

tava, mas Inez assustada com o aleli, interrompe-a. N'este ponto Guevara dá a conhecer que lhe não eram extranhas as trovas de Garcia de Resende á morte de Inez de Castro (1) porque as imita e faz centão de alguns versos:

INEZ: *Por los campos de Mondego*
Cavalleros vi assomar,
y segun he reparado
se van acercando a cà.
Armada gente les sigue
valgame Dios, que será?
à quien iran a préndar etc.

Era o Rei que chegava, juntamente com Alvaro Gonçalo e Egas Coelho; Dom Affonso ordena que Inez desça o balcão e lhe venha falar. Inez responde que descer para falar ao rei não é baixar é subir. O monarcha está resolvido a matal-a; apparecem os filhos do principe; o rei vacila entre a piedade e a politica. Depois entrega-a aos dois ministros e leva-lhe os filhos. A morte não se passa em scena. No entanto chega Dom Pedro a Coimbra; entra na quinta aonde vivia Inez; chama, e não lhe respondem; a final sáem o Condestavel e Nuno de Almeida, vestidos de luto, e dão parte ao principe da morte de seu pae, el-rei Affonso IV. O principe chama Inez, manda Nuno dar-lhe parte da sua chegada, e este lhe declara que Alvaro Gonçalo e Egas Coelho fugiram para Castella de-

(1) *Floresta de Romances*, p. 3.

pois de a terem assassinado. Este golpe é-lhe descarregado quando o Principe dizia ser chegado o dia em que poderá publicar o seu casamento. Com um raro senso artistico, Guevara prepara os presentimentos do principe, com este fragmento de um romance popular, que se canta vagamente:

> Donde vas el Caballero,
> donde vás triste de ti,
> que la tu querida esposa
> muerta es, que yo la vi!
> Las señas que ella tenia
> bien te las sembre dezir,
> su garganta es de alabastro
> y sus manos de marfil.

Este romance encontra-se na versão portugueza da Foz do *Bernal francez*, aonde se encontram estes versos:

> A tua amada, senhor.
> E' morta, que eu bem a vi;
> Os sinaes que ella levava
> Eu te los direi aqui:
> Levava saia de gala,
> Roupinha de cramesi,
> Gargantilha colorada,
> Pois o ella o quiz assim. (1)

O romance hespanhol, intitula-se *El Palmero.* (2) A versão insulana, mais antiga, resa assim:

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. III, p. 34, not. p. 184.
(2) Duran, *Romancero general*, n.º 292.

— Onde te vaes, cavalleiro?
Vaes tão furioso em ti.
«Vou a ver a minha amada
Que ha muito que a não vi.
— Tua dama já é morta,
E' morta, que eu bem a vi,
Sete frades a levavam
N'uma tumba de marfim. (1)

Voltando á exposição da comedia de Guevara, Dom Pedro desfallece quando sabe da morte de Inez de Castro; chegam presos Alvaro Gonçalo e Coelho; Dona Inez apparece morta sobre uma almofada; Dom Pedro corôa a sua amante.

A Comedia famosa *El Principe Constante*, do grande Calderon de La Barca, versa sobre a morte do Infante Santo em Tanger, no cativeiro; esta comedia foi representada em Portugal nos fins do seculo XVIII, mas nunca a aproveitaram. A scena abre com um côro de cativos christãos que estão adoçando o trabalho com cantigas; vem Fenix, princeza, filha do rei de Marrocos, acompanhada das suas aias Rosa e Zara; conta-lhes os seus amores pelo general Muley, mas n'isto vem o rei de Marrocos e entrega a sua filha o retrato de Tarudante, dizendo que a pretendia casar com aquelle principe. De repente acode Muley, que vem dar parte ao monarcha, de que chega uma grande armada de Portuguezes que lhe vêm conquistar Tanger. O rei sáe a ordenar o seu exercito, e n'este ensejo Fenix de-

(1) *Cantos do Archipelago*, p. 203.

clara a Muley que seu pae a quer desposar com Tarudante. Muley enfurece-se ao vêr o retrato, e diz-lhe que ella antes devia morrer do que acceitar esse retrato. Ouvem-se clarins; desembarcam os portuguezes, trazendo á frente o Infante D. Fernando e seu irmão Dom Henrique, seguidos de Dom João Coutinho, Conde de Marialva. Dá-se o primeiro recontro, e apparece o Infante Dom Fernando trazendo cativo o general Muley, a quem dá a liberdade depois que sabe a triste historia de seus amores, e a intenção que tinha de deixar-se matar. Tarudante acode ao Rei de Marrocos com o seu exercito, cérca os portuguezes e dá-se a derrota completa dos christãos. Dom Fernando é feito prisioneiro, mas não se dá a conhecer; infelizmente Dom João Coutinho vae para defendel-o, e chama-lhe seu Infante. O rei de Marrocos, diz então que esse prisioneiro lhe basta, deixa partir o exercito portuguez, e que só soltará o Infante quando lhe restituirem Ceuta. — Na segunda jornada apparece Dom Fernando cativo; Muley protege-o, grato á liberdade que lhe dera, e promette deixal-o fugir, mas o rei vendo-os tão intimos, entrega a Muley a guarda de Dom Fernando. D'este modo tornou-se impossivel a Muley salvar Dom Fernando, que é o primeiro a não querer que elle falte ás ordens do rei. Dom Fernando é bem tratado em quanto está em refens; mas chega seu irmão Dom Henrique, trazendo a noticia que morreu Dom Duarte rei de Portugal, e deixára em seu testamento que Ceuta fosse entregue pelo resgate de

Dom Fernando. O cativo oppõe-se, e é desde este instante que começam todos os seus soffrimentos. Muley tenta por ultimo fazer evadir-se o Infante, mas Dom Fernando não quer matar a honra d'aquelle que tem sido para elle tão piedoso.—Na terceira jornada, Muley intercede por Dom Fernando perante o rei, mas nada consegue; vem o Embaixador Affonso, propôr o resgate do Infante por todo o dinheiro que pedir, ou então que declara guerra. O rei de Marocos só quer Ceuta; parte o Embaixador. Em quanto não chega a armada, os soffrimentos do Infante aggravam-se, de modo que ao chegarem os guerreiros para libertal-o, Dom Fernando está a expirar. Desembarcam os soldados, commandados por Dom Henrique, e a sombra de seu irmão cativo vem annunciar-lhe a victoria. Encarniça-se a lucta; a sombra de Dom Fernando apparece outra vez, allumiando a Dom Henrique e a Dom Affonso, que trazem cativos a Fenix, a Tarudante e Muley. Logo que o rei de Marrocos sabe do aprisionamento de sua filha perde toda a força moral, e propõe o resgate de Fenix. Dom Henrique pensa que o irmão ainda está vivo, e exige a troca d'elle, por todos os seus prisioneiros. Mas Dom Fernando estava morto, e o rei teme que não queiram o cadaver por tão alto preço. Dom Fernando quando estava cheio de feridas foi repellido por Fenix; rogou-lhe uma praga, dizendo que ella valia menos do que um cativo assim maltratado. Quando Fenix é entregue a seu pae, e o ataúde do Infante se baixava pelos muros

da fortaleza, então a princeza agarena se lembra da praga do cativo. Esta tragedia de Calderon, escripta no verso facil da redondilha, entremeado de verso heroico quando os grandes lances o exigem, e de sonetos nos monologos, está repassada de uma côr sombria do mais exaltado catholicismo, e inspirada pelos principios mais absolutos do direito divino. Calderon, na intensidade da crença, tem a força de conservar o interesse e amor pelo cadaver do Infante, como se elle estivesse realmente vivo, porque toda a sua expressão tende a fazer sentir o nada da vida real, e a buscar toda a segurança na eternidade.

Em uma folha volante do theatro do seculo XVIII, impressa em 1794, achamos uma imitação livre da comedia de Calderon, que se intitula o *Heroe Lusitano ou o Principe constante e martyr*, seguindo o mesmo systema de metrificação, e o mesmo numero de actos. Na vasta collecção das comedias de cordel existem muitas outras peças traduzidas de Calderon e de varios poetas da eschola de Lope de Vega.

A este genero que imitamos de Hespanha no seculo XVII, chamava-se Comedias de *Capa e Espada*, porque era este o trajo da classe mais do que media, que figurava de preferencia nos interesses dramaticos. A vinda de Companhias hespanholas a Portugal, ainda no fim do seculo XVI, acha-se noticiada pelo Padre Luiz da Cruz, no prologo das *Tragicæ Comicæque Actiones;* o esquecimento da lingua portugueza depois da usurpação hespanhola, e o grande acolhimento que

os nossos homens de letras encontravam em Madrid, tornaram a comedia hespanhola de *Capa e Espada* a fórma vital do nosso theatro do seculo XVII. (1) Fomos dominados e influenciados por Hespanha, mas as suas vastas Collecções dramaticas honram-se com as Comedias de Antonio Henriques Gomes, João de Mattos Fragoso, Manoel Freire de Andrade, Jacintho Cordeiro, e Dom Francisco Manoel de Mello.

A influencia do theatro hespanhol não se deve considerar como uma causa de decadencia, mas sim de degeneração do nosso theatro nacional; a introducção da Opera italiana e franceza, é que fez com que o theatro caísse em abandono, e esta fórma viesse a parar outra vez nas mãos do povo.

(1) Em 1606 escrevia o Padre Luiz da Cruz: «Et quidem *hisce temporibus*, quoddiid genus hominum, moribus sane perniciosum: *Comœdi* ipsi appellantur.» N'este tempo, na realidade, appareceu um genero de homens bastante perigosos pelos seus costumes: elles mesmos se chamavam Comediantes. Este auctor accrescenta, que depois do desastre de Africa, em 1578, vinham estes comediantes com frequencia da Italia e da Hespanha.

CAPITULO IX

Introducção da Opera em Portugal (1570-1686)

Influencia da Reforma sobre a Musica moderna. — Alliança da Musica e do Drama. — As Pastoraes na Italia. — Em Portugal representa-se uma Ecloga de Sá de Miranda. — A musica nos Autos de Gil Vicente. — Influencia da musica franceza em Portugal no seculo XVI. — Os poetas portuguezes eram geralmente musicos. — Francisco Mendes, Rodrigo Velho e Luiz Victoria amigos de Pedro de Andrade Caminha. — Vinda de Actores hespanhoes e italianos a Portugal depois de 1578. — Naufragio de uma Companhia de actores italianos á saída do Tejo. — A Opera italiana, inventada por Peri e Caccini, é imitada em França e na Hespanha. — Causas porque a Opera só entrou em Portugal no seculo XVII. — As Tragicomedias dos Jesuitas eram acompanhadas por flautas, e terminavam sempre por grandes Córos. — Descripção da Tragicomedia *Sedecias*. — O Padre Frei Luiz da Cruz foi um dos principaes librettistas do seculo XVI. — A côrte musical de Dom João IV. — Dom Francisco Manoel de Mello, antes de 1644, escreve a opera *Juicio de Paris*. — Influencia da Opera-ballet imitada da côrte franceza. — A opera *Ullysséa*, no fim do seculo XVII. — Os *Vilhancicos*. — Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVII.

Depois da Reforma a sociedade moderna despiu a cugula monacal de que estava envolvida; a intelligencia e a consciencia secularisaram-se, tirando o monopolio da sciencia á classe sacerdotal, libertando-a da entristeza dos claustros, abrindo-lhe as Universidades; a Arte desprendeu-se da forçada inspiração religiosa e tornou-se profana. A Renascença das litteraturas classicas da antiguidade imprimiu no genio creador esta tendencia, que se manifesta na mais absoluta espontaneidade de creação na Musica; os poetas e os eruditos

imitavam os exemplares gregos e romanos, os compositores *inventaram*, não tinham a quem seguir. Quando a theocracia conseguiu pela prepotencia augural imprimir uma unidade de crença nos povos da Europa, criou-se uma expressão universal—o canto gregoriano. Depois de formada a burguezia, immediatamente as litteraturas modernas se enriqueceram com a renascença das fórmas dramaticas: a Musica, para saír da egreja e tornar-se tambem burgueza e social, ligou-se instinctivamente ao theatro. Foi no seculo XVI que se deu a aliança da Musica e do Drama, d'onde saíu a Opera moderna; esta revolução da arte reflectiu-se em Portugal, que n'este tempo caminhava na vanguarda da civilisação. Em Italia começou-se a introduzir a musica theatral nas *Pastoraes* de Beccari, de Lollio, de Argenti e de Emilio Cavalliere. Os Autos de Gil Vicente terminavam sempre com córos e bailados, imitados dos *Mysterios* francezes.

No *Auto dos Reis Magos*, apparecem os tres reis cantando um *vilancete:* «E *cantando* assi todos juntamente, offerecem os Reis seus presentes: e assi mui *alegremente cantando* se vão.» No *Auto da Sibilla Cassandra* representa-se no meio do espectaculo uma dança de lavradoras, ou *Chacata*, apoz uma aria ou melopêa popular; n'este mesmo Auto, Salomão, Isaias, Moysés e Abrahão apparecem em scena: «*cantando todos quatro de folia.*» Depois que se abrem as cortinas e apparece o menino Jesus, canta-se um *côro* de quatro vozes de Anjos. Estes varios cantos eram geral-

mente compostos por Gil Vicente, que assim o dá a entender n'esta rubrica: «Acabada assi sua adoração *cantam* a cantiga seguinte, *feita e ensoada pelo auctor.*» O Auto termina com um «bailado de terreiro de tres por tres» e por despedida canta-se um *vilancete.* Apesar da pequeneza d'este Auto, seis vezes é intermeado de musica. No *Auto da Fé*, vem a rubrica final: «Cantam a quatro vozes *huma enselada, que veiu de França,*» etc. No *Auto dos Quatro Tempos*, descobre Gil Vicente a origem da sua imitação musical; aí diz: «Até chegarem ao presepio vão *cantando uma cantiga franceza*, que diz:

> Ay de la nobre
> Villa de Paris,» etc.

Já no anno de 1530 a musica franceza era muito conhecida em Portugal; n'este tempo o celebre João de Barros citava os varios systemas de composição ensaiados por Josquin Despres, e Reguen. Isto nos explica o pensamento das rubricas de Gil Vicente. Como este documento é de uma alta importancia artistica, aqui o transcrevemos.

João de Barros, um dos espiritos mais cultivados do seculo XVI em Portugal, considerava a Musica, como a consideraram na edade media, formando uma parte do Quadrivium. No seu livro da *Ropica pneuma*, fala nos dois celebres compositores Reguen e Josquin: «Vi as outras partes que fazem o numero *quadrivial*, e esta primeira da arismetica, que trata do numero dis-

crepto, com as especias de mayor e menor desigualdade: em que entram Arismetica, Geometrica, *Harmonica*, com seus termos e differenças... Em a theorica da musica que trata do numero comparado, passei as tres consonancias simples: *Diapassam*, que entra em proporção dupla; *Diapente* em sesquialtera; *Diatepa-ram* em sesquitercia com todalas suas vozes e intervallos, tons e semitons, mayores e menores, com que faço obras e composturas mais excellentes que as de *Reguem* e *Josquim:* porque elles compõem sómente ao modo francez, e eu francez, italiano, e espanhol, que é mais saudoso.» (1)

No Auto da *Mofina Mendes*, apparecem os anjos cantando e tocando instrumentos quando se cerra a cortina para se effectuar o parto da Virgem; grande parte das peças hieraticas de Gil Vicente terminam com canto de orgão. Tambem nas Farças e Tragicomedias seguiu o venerando poeta o mesmo systema de intermedios e finaes seguidos de côros e danças. Imitando as *enseladas* e cantigas que vinham de França, Gil Vicente seguiu o espirito gaulez de Olivier Basselin, de Adam de la Hale, de Beaujoyeulx, Arcadelt e Orlando Lassus, que inventaram a Opera comica, que se desenvolveu do antigo *vau de vire.* A Bazoche representava as suas farças e *soties* com acompanhamento de trompas, hautbois, baixões e timbales. Em Por-

(1) Op. cit., p. 78, ediç. do Porto, de 1859. D'esta edição tiraram-se 104 exemplares.

tugal existiam bastantes elementos para que se creasse a musica dramatica: os poetas da côrte eram essencialmente musicos. Sá de Miranda e seu cunhado Manoel Machado de Azevedo, Dom João de Menezes, Jorge de Monte-Mór, Gregorio Silvestre, o Infante D. Luiz, o Infante Dom Duarte, Garcia de Resende, André de Resende eram todos excellentes poetas e principalmente musicos distinctos. (1) Estes poetas viviam e frequentavam a côrte de reis faustosos, que estimavam a musica. Damião de Goes caracterisa Dom Manoel de *mui musico de vontade*, e de Dom João III achamos em uma carta do Conde de Castanheira a este monarcha, sobre as necessidades do Reino, as seguintes palavras: «E as despezas de Vossa Alteza são as da India, e cá no Reyno, tenças e moradias, compras e thesouro, *Capella*, guardas, relações, caça e monte, *musica e ministris*, e despezas extraordinarias, etc.» (2) Accresce a este fausto palaciano, que grande parte dos nossos aulicos e trovadores viajaram na Italia, aonde deviam de tomar conhecimento da nova aliança da musica e do drama; em Sá de Miranda achamos confirmada esta influencia, por isso que a sua Ecloga VII foi representada no solar dos Pereiras, quando um pa-

(1) Veja-se a biographia musical de cada um d'estes poetas no livro de Joaquim de Vasconcellos *Os Musicos Portuguezes*, o maior monumento levantado, depois de Raczinsky á arte nacional, recompensado com a indifferença da imprensa e com as meias palavras dos criticos.

(2) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, p. 457.

rente d'essa casa voltou de Tunis. (1) Sá de Miranda, relacionado com a aristocracia italiana, com os Colonas, com Tolomey, com Rucellai, devia ter ouvido falar nas celebres Pastoraes de Beccari, de Lollio ou de Argenti; a representação da sua Ecloga foi por assim dizer a introducção da musica dramatica das Pastoraes. Temos uma prova do apparecimento d'este genero na Peninsula, por este trecho de uma Carta do Abbade Grillo: «In summa questa *nuova Musica* oggidi viene abbraciata universalmente delle buone orecchie, e dalle Corti dè Principi Italiani *è passata a quelle di Spagna* e de Francia e d'altre parti d'Europa, etc.» Este documento tambem se entende com Portugal, e temos como fundamento um facto importante conservado pelo Padre Luiz da Cruz, que floresceu em 1570; a época a que este poeta e jesuita se refere, é o anno de 1578, depois do immenso desastre de Alcacer Kibir. O reverendo jesuita lamenta essa vinda dos actores *italianos* e *hespanhoes*, e escandalisa-se por não só representarem os homens mas tambem as mulheres. Os Jesuitas trabalharam para lançar fóra de Portugal os pobres actores, attribuiam-lhes a decadencia dos costumes e a corrupção da mocidade; como castigo da Providencia conta a morte de um actor celeberrimo, que se enriqueceu em Portugal, e na occasião em que se retirava para a *Italia*, morreu em um naufragio á saída do Tejo. Estes dados interessantes acham-se no

(1) *Historia dos Quinhentistas*, p. 98.

prefacio do livro intitulado *Tragicæ Comicæque Acciones*. (1)

No seculo XVI não só os poetas eram musicos, mas tambem os compositores mais notaveis tinham estreitas relações de amisade com os cultores das Musas. Estavam reunidos todos os elementos para se crear a Opera. Que causa superior e latente não deixou manifestar-se em Portugal o novo genero da Musica dramatica, encetado tão auspiciosamente por Gil Vicente? Cabe este crime aos Jesuitas, que baniram de Portugal os actores italianos e hespanhoes que nos traziam

(1) Da vinda de actores hespanhoes e italianos a Portugal, depois de 1578, diz o Padre Frei Luiz da Cruz: «Et post cladem Africanam, venere sœpius ex Italia et Hispania in Lusitaniam. Attulere primo fabulas quas agebant, plenas flagitiis. Agebant non solum mares, sed etiam foeminæ. Utrique actione pestilenti. Confluebant data pecunia ad spectandum adolescentes, allique qui rationem Lusitanicæ verecundiæ non habebant. At non defuere, qui rei indignitate permoti, egerunt cum magistratibus, ut ab urbis et oppidis pellerentur. Quin ipsa divina vis acerbo supplicio celeberrimum histrionem occidit. Is pecuniarum plenus, cum navem conscendisset Olissipone, et *Italiam* cogitaret, in scopulis ad Tagi ostium, tota cum histrionica familia naufragio est extinctus. At cum isti Comœdi intelligerent se pelli, quod mali argumenti dragmata afferrent, in quæ bonorum justissima esset querela; finxerunt specie quidem honesta, sed exitu ut apparuit, flagitiosa. Nam ostendebant jussi illa bona, rithmis elegantibus concinata, dabatur propterea facultas ad agendum. Cæterum per intervella quædam quasi ludicra parerga proferebant, in quibus impudenta lascivia et turpitude apparebat. Hinc manavit consuetude latius, quam retinent Comœdi omnes. Emittunt nos histriones qui propter metum supplicii alicujus, si non dicunt quæ religionem offendunt, tamen ridendi gratia: sine pudore personati agunt, quæ à bono nemine videri debentur.»

as Pastoraes, e nos seus Collegios de Lisboa, Evora, Coimbra, Braga e Ilha de Sam Miguel imposeram a fórma hybrida da Tragicomedia. Nos versos de Caminha encontramos o nome de trez musicos celebres, que têm escapado aos mais incansaveis investigadores; são elles Francisco Mendes, Rodrigo Velho e Luiz Victoria, todos mortos antes de 1589. Reproduzimos os seus Epitaphios, escriptos por Andrade Caminha:

A Francisco Mendes, *insigne na musica*

Tu que passas detem-te, e lê e entende
  Quem aqui debaixo é feito terra,
Inda a lembrança do seu *canto* accende
  O frio peito, e abranda a dura serra.
Quem já o ouviu, s'outro mais ouve, offende
  Seus ouvidos, e contra si mesmo erra.
Francisco Mendes se chamou, mas Lino
  Mas Orfeo julgar era mais dino. (Epit. XXVIII.)

A Rodrigo Velho, *musico de grande nome*

Rodrigo Velho foi ó mundo espanto
  Na musica, e na voz branda e suave.
A Alegria fazia o seu bom canto
  Mais doce e alegre, e a pena menos grave.
Quem ha que ouvisse e já não ouça tanto
  Que Alma de grande dôr nam se lh'aggrave?
A quem lembrará sua suavidade,
  Que nam tenha alma chea de saudade? (Epit. XXIX.)

A Luis de Victoria, *o mayor musico de seu tempo, e bom Poeta*

Foy Luis de Victoria, cujo esprito
  Foy na Musica só, nas Musas raro

A quem seu doce canto e brando escrito
Tem dado immortal fama e nome raro.
Tudo na terra acaba, astro infinito
Tempo logra no Céo fermoso e claro,
Onda mais brandamente Alma levanta
O's versos que mais doce tange e canta. (1)

Os Jesuitas impediam em Portugal a manifestação de uma nova fórma dramatica, que na Italia ía adquirindo o desenvolvimento com que a recebemos sómente no seculo XVII. A primeira tentativa da Opera na Italia foi o *Anfiparnaso* de Orazio Vecchi, representado em Veneza em 1597, precedida de outra tentativa feita em 1596 por Emilio del Cavaliere. Seguindo a auctoridade de Tiraboschi, o verdadeiro fundador da Opera moderna foi o florentino Jacopo Peri, que pôz em musica a *Dafne* de Ottavio Rinuccini, representada em casa de Jacopo Corsi em 1594; logo na segunda tentativa de Peri, intitulada *Euridice*, appareceram pela primeira vez as Arias; porém estas duas representações foram feitas particularmente, e a gloria de ter vulgarisado diante do publico a fórma da Opera, cabe a Caccini, que pôz em musica a letra do *Il Rapimento di Cefalo*, poesia de Chiabrera representado no casamento de Maria de Medicis, a 9 de Novem-

(1) *Poesias* de Caminha, p. 272. Na *Defensa de la Musica*, por Dom João IV, vem citado o nome de Luys Vittoria entre Josquim Deprès, Ghersen, Monteverde e outros. Na moderna *Anthologia universelle de la Musique sacrée* vêm composições de Luis Victoria entre as de Palestrina, Orlando di Lasso, Arcadelt, Haendel.

bro de 1600; (1) n'este mesmo anno se repetiu a *Euridice* de Peri, e em 1608 representou-se a *Arianna*, tambem de Peri, nas bodas de Francesco Gonzaga, em Florença e Mantua. Jacopo Peri e Giulio Caccini foram amigos, e cada qual cedia ao outro a prioridade da nova fórma d'arte. Os maestros começaram a ensaiar o brilhante systema em outras Pastoraes, e immediatamente se admittiu o deslumbrante divertimento nas côrtes de Hespanha e França.

No seculo XVII os poetas portuguezes que se deixaram influenciar pelo theatro hespanhol abraçaram e desenvolveram unicamente a Comedia de Capa e Espada; porém os que abraçaram a nova fórma da Opera, seguiram a côrte franceza, e introduziram essa fórma d'arte segundo as transformações que recebera em França. Cabe entre nós esta gloria a Dom Francisco Manoel de Mello.

Não abandonando o facto da aliança do *drama* e da *musica* no seculo XVI, temos a explorar o modo como os Jesuitas abraçaram a tentativa da Italia, esterelisando-a nos seus divertimentos escholares. No capitulo II d'este quarto livro tratamos das Tragicomedias unicamente pelo lado litterario; ellas foram os rudimentos da Opera que entre nós se desenvolveu só depois de 1640, na côrte musical de Dom João IV. As Tragicomedias dos Jesuitas eram sempre acompanhadas de musica; esses pedagogos inflexiveis bem conhe-

(1) Tiraboschi, *loc. cit.*

ciam que se não podia recitar impunemente seis ou sete mil versos latinos, de cór e declamados com todas as intonações da rhetorica, sem recorrer ao lenitivo da musica, ao desabafo dos grandes córos. O Padre Luiz da Cruz, que particularmente se distinguiu na composição das Tragicomedias, diz que os *Córos* eram indispensaveis n'estas representações, avança o principio que «sem musica o theatro não deleita» e confessa que nas representações dos Collegios de Coimbra e Evora nunca Tragicomedia alguma foi á scena sem acompanhamento de flautas. Diz mais que o canto ou na scena ou fóra d'ella deleita admiravelmente, e prevê que n'este genero os portuguezes se poderiam distinguir muito. (1) O Padre Luiz da Cruz accusa-se inconscientemente mostrando a falsidade do genero tragicomico, precisando fazer-se valer pela musica; mostra que por causa d'essas festas escholares foram repellidos de Portugal os actores *italianos;* reservavam-se esses espectaculos para a occasião das grandes festas da Companhia. Analysando as seis composições escriptas pelo Padre Luiz da Cruz, vê-se que todos os actos terminam com grandes córos; e que a decoração

(1) Da Musica usada nas Tragicomedias dos Jesuitas, diz o Padre Luiz da Cruz: «Chori sunt in omnibus istis actionibus. *Sine harmonia theatrum non delectat.* Et præter tibias, quæ nunquam defuerunt, semper apud nos cantus expectatus est. Nam cur ille inter aulea daretur male auditus? Extra proscenium ductus in scenam, mirifice obdelectat. Ideo prodire fecimus, qui canerent ornati. Et in eo genere notum quid possint Lusitani.»

da scena era extraordinaria e indescriptivel pelo grande numero de personagens, pela riqueza das roupagens, e pelos assumptos biblicos declamados em versos terencianos.

Para que se imagine o modo como eram cantados os córos transcrevemos parte de um hymno á Cruz, com que termina a Pastoral chamada *Polychronius*, representada em Evora em louvor de Dom Theodosio Duque de Bragança, pela occasião do Natal. Os Anjos tem a Cruz suspensa e cantam uma *prosa* correcta e simples, mas sem o sentimento do *Stabat Mater* ou o assombro do *Dies Iræ*. Por esta letra é facil de adivinhar a musica que lhe caberia. Á falta de a podermos descobrir, eis aqui a primeira estrophe:

Arbor o cœlestis agni
  Purpuranda sanguine,
Non eburna sic rubescit
  Tincta cocco lamina, etc.

O Padre Luiz da Cruz dedicou o volume das suas Tragicomedias ao Bispo de Vizeu D. João de Bragança. No prologo explica o motivo: «Adfuisti spectator aliquando. Scio placuisse tibi; et à patre tuo, ea qua erat autoritate laudatam *Sedeciam*, quando cum Rege Sebastiano Conimbricæ fuit.» No Prefacio ao Leitor, o Padre Luiz da Cruz traz bastantes noticias sobre o theatro jesuitico do seculo XVI; aí diz que as suas Tragicomedias, impressas em 1605, estiveram mais de trinta annos ineditas: «istæ Actiones, quarum

aliquæ plus triginta annos latuerunt.» Fala de outras muitas Tragicomedias que se perderam: «Concidere multa, quæ viri præstantissimi scripserunt.»

No Collegio das Artes de Coimbra, o costume da representação de tragicomedias era quasi obrigatorio: «Præterea recepta quasi lege, Conimbricæ dabantur Tragicæ Comicæque actiones. Suum sortiabantur diem quo apparatu celebri exhibebantur, sed neque instaurari iterum nec Typographiæ beneficio lucem adspicere solebant... Satis illis fuit aliquando ille plausus, quo magna Academiæ, Nobilium, populique frequencia exceptæ, suam laudem habuerunt.» O Padre Luiz da Cruz publicou as suas Tragicomedias contra este costume porque os padres Jesuitas lh'o ordenaram.

As primeiras tragedias que se representaram em Coimbra, foram antes de 1550, quando D. João III visitou a Universidade: «Venit ante annos quinquaginta, Joannes tertius Lusitaniæ rex, parens patriæ longe carissimus, Academiæque fundator: Conimbricam, inquam, venit ille rex Joannes. Docebant viri doctissimi ex Gallia, Italiaque magnis stipendiis acciti. Bonas literas tradebant juventuti Lusitanæ. Illi ut beneficentissimo regi adventum gratularentur, Plautinam Comœdiam plenam autoris salibus dederunt. Sed qui interfuere viri graves, et omnium periti literarum, nobis adolescentibus rem infacetam ridiculamque fuisse commemorarunt. Secuti fuerunt e nostris qui theatrum magna expectatione occuparunt, cum veris sacrarum literarum argumentis, bonitate carminis, apparatu

scenæ, actorum elegantia, cupiditatem audiendi non modo excitarunt, sed nobis vestigia reliquerunt, quibus insistendum esset, si in hoc genere aliquid moliri juberemur.»

A representação da tragicomedia *Sedecias* foi ouvida por Dom Sebastião em 1570; «Audivit rex Sebastianus *Sedeciam*, cum patruo Henrico eo tempore Cardinali Emanuelis Regis filio. Aderant regni proceres amplissimi, Antistitesque lectissimi. Erat Regi ætas florentissima. Ipse sexdecim annorum adolescens, equitandi venandique et armorum cupidissimus. Is tamen compositus tranquillusque sedendo, biduum actam tragœdiam propter rerum magnitudinem spectavit, quo gestu omnibus qui ab eo occulos non removebant, aperte declaravit, spectaculo se delectari. De patruo sene nihil dico, nil de nobilitate. Detrahere non destitisset si molestiam percepisset. Erat jam nox secundo die, et funalibus regiis accensis *chorus captivarum lugubris canebat.* Discedebant à theatro actores, at se ægre movebant viri Principes, ut obirent; adeo, ut apparuit, spectandi voluptate tenebantur.»

O Padre Luiz da Cruz, falando de outras suas tragicomedias *O Prodigo* e *Joseph*, accrescenta: «Quid de *Prodigo*, quid de *Josepho* recensebo? Virum audivi ætate grandem doctrina excellentem, primarium, ex iis, qui Pontificium jus interpretantur, sibi non cogitanti contigisse, quod in splendidissimis ludorum spectaculis non tulisset, nempe septem horas immobilem sedisse, vultum ab his quæ gerebant non removisse.»

Os muitos personagens e as ricas decorações é que mais agradavam: «Ita serviendum fuit rerum verarum argumento et spectantium voluptati, cum copia magis actorum, quam inopia delectaret. Fatebor ista præcipuæ placuisse propter ornatum, et actorum gestum, ac pronunciationem.»

O Padre Luiz da Cruz explica o motivo da aliança da Tragedia com a Comedia, abonando-se com o dito de Mercurio, no *Amphitrião* de Plauto:

Faciam ut commista sit Tragicomedia.

Eis a enumeração das Tragicomedias do Padre Luiz da Cruz:

1.ª *Prodigus*, a regio Artium Collegio Societatis Jesu data Conimbricæ in publicum theatrum — Spectavit Joannes Suarius Antistes longe carissimus, cum Academia, omnibusque Urbis ordinis.

Personagens: Pœnitentia, Nœmachlus, Sosia, Philenus, Androphilus, Sophronius, Polymedes, Gera, Litanus, Dulophobus, Pamphagus, Gastrophilus, Artotrogos, Archedonus, Cylindrus, Phœdromus, Melpodius, Pyrricus, Anarcus, Cepario, Celerdus, Chrysonomus, Censcientia, Philemon. As partes musicaes d'esta Tragicomedia são as seguintes: Um côro no fim do primeiro acto; um canto de crianças na scena VIII do segundo acto; canto no banquete, (sec. X do segundo acto). Segundo côro, fechando o segundo acto. Outro côro no fim do terceiro acto. — Canto dos Estran-

geiros, na scena III, do 4.º acto. Canto convivial do Dulophobo na scena IX, do 4.º acto. Côro final do 4.º acto. — Cantigas de Androphilo no banquete (act. V, sc. 3.) Côro V, cantado por crianças vestidas de anjos (act. V, sc. 6) e côro final.

2.ª Comœdia *Vita Humana* nuncupata, data a Collegio Conimbricensi Societatis Jesu.

Personagens: Prologo, Vita Humana, Philantus, Charistus, Orgestes, Birria, Pamphagus, Clitipho, Chorus Saphicus, Puer Philanti, Philotius, Chorus secundus, Polypus, Dorio, Chorus tertius, Eumenes, Mors, Citharedus, Cantus et Chorea Juventutis, Puer, Antipho, Chorus funebris, Apparitor, Sophronius, Irus, Legatus regius, Oraculum divinum, Chorus quintus.

3.ª *Sedecias*, Tragœdia de excidio Hierosolymæ per Nabucdonosorem, acta coram Sebastiano Lusitaniæ rege, et patruo Henrico, ac tota Regni nobilitate. Conimbricæ dante regio Artium Collegio Societatis Jesu.

Acto 1.º: Angelus, Hieramias, Puer, Oraculum divinum, Phassurus, Legatus Ammonitarum, Legatus Edomius, Legatus Moabitarum, Legatus Tyriorum, Sedecias, Ananias, Jucalcus, Chorus primus. = 2.º acto: Hieremias, Puer Hieremiæ, Ananias, Oraculum divinum, Sedecias, Godolias, Saphatias, Phassurus, Jucalcus, Gudelias, Tribunus militum, Exercitus Sedeciæ, Nuntius, Chorus funebris. = 3.º acto: Hieremias, Oraculum divnum, Puer Hieremiæ, Gedelias, Godolias, Sedecias, Phassarus, Saphatias, Exploratores milites, Exercitus Sedeciæ, Nabuzardanus, Præco Nabu-

zardani, Oppidani e Manibus, Nabucdonosor, Exercitus Assiriorum, Nuncius, Chorus tertius. = 4.º acto: Puer Hieramiæ, Hieremias, Custos Carceris, Phassurus, Sedecias, Jucalcus, Sephonias, Oraculum divinum, Hierias, Sapharias, Godolias, Nuntius, Præcoz Sedeciæ, Oppidani, Nabucdonosor, Chorus quartus. 5.º acto: Puer Hieremiæ, Hieremias, Abdemelech, Nuntius Sedeciæ, Exercitus Assyriorum, Oppidani, Nabunazardus, Sedecias, Filii duo Sedeciæ, Godolias, Noregel, Rabsaces, Nabucdonosor, Chorus quintus.

4.ª *Manasses restitutus*, appellata Tragicomedia. Parabatur ab Academia Eborensi Societatis Jesu, Principibus Brigantinis, et Patruo Theotonio Antistiti Eborensi, aliosque Lusitaniæ Proceribus. Propter temporum difficultates data non fuit.

Eram numerosos os personagens d'esta tragicomedia, que tambem é cheia de côros.

5.ª *Josephus*, tragicomedia nuncupata a Regio Artium Collegio Societatis Jesu data Conimbricæ, spectavit Emanuel Menesius, Urbis Antites illustrissimus Academia, cum ornatissimo omnium Ordinum consessu. (Tambem em cinco actos, com côros funebres e triumphaes.)

6.ª Ecloga *Polychronius* appellata, acta ab Academia Eborensi, in gratiam Theodosi Ducis Brigantini, fratrumque Eduardi et Alexandri. Spectavit patruus horum Principum clarissimus Antistes Theotonius, cum nobilitate eborensi. (Representada por occasião do Natal; é uma aliança do Vilhancico com a erudição

classica. Acaba com um hymno, que os Anjos cantam, tendo a cruz nos braços.

No seculo XVI as Tragicomedias dos Jesuitas íam tornando a musica menos secundaria; a *Angola Triumphante*, do Padre José Leite, distinguia-se por «um *côro* de vozes e de instrumentos muito ajustados.» A Real Tragicomedia, escripta pelo Padre Antonio de Sousa, e representada na entrada triumphal de Philippe III em Lisboa, era na maior parte cantada com estupendos Córos em que entravam trezentas figuras; como já vimos pela descripção de Mimoso Sardinha: «Os córos de musica foram dos melhores Maestros de profissão que existem em Lisboa.» Assim como os Jesuitas embaraçaram o desenvolvimento da Opera, a usurpação hespanhola não nos foi menos fatal; esta como nos absorveu politicamente, enriqueceu-se á nossa custa artisticamente. Os principaes musicos que fizeram florescer esta arte em Hespanha, eram portuguezes; para tornar indubitavel o facto basta citarmos o nome de Jorge de Monte-Mór, Gregorio Silvestre, Alexandre de Aguiar, Francisco Corrêa Araujo, Manoel Leitão de Avilez, Estevam de Brito, Antonio Carreira, Frei Estevam de Christo, Frei Manoel Corrêa, Affonso Vaz da Costa, Frei Philippe da Cruz, e outros muitos. (1) A esta causa accresce tambem o exgotar-se a actividade artistica dos nossos composito-

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, passim.

res em musica exclusivamente sacra, motetes, vilhancicos, psalmos, missas, officios, tonos, responsorios, ladainhas, lições, em fim uma variedade de fórmas mais complicadas do que todas aquellas que constituem uma Opera. Haviam os elementos, o que faltava para a elaboração organica? Uma côrte.

A restauração de 1640, começada em D. João IV, rei verdadeiramente artista e um dos grandes musicos do seculo XVII, contribuiu para o desenvolvimento da musica profana. Era viva a tradição de Manoel Mendes e de Duarte Lobo; florescia João Soares Rebello, e uma pleiada de fecundos compositores como João Alvares Frovo, Christovam da Fonseca, Frei Antonio da Madre de Deos, Almeida, Faria, Fogaça e Antonio de Jesus. Frei Miguel Leal, desenvolvia o systema de seu mestre Duarte Lobo escrevendo para muitas vozes; os recitativos eram tambem já conhecidos; a musica das escholas italianas era recolhida com grande veneração na Bibliotheca de Dom João IV, que estava relacionado com a côrte de Luiz XIII, aonde a Opera fôra admittida. Os *Vilhancicos*, usados em todas as Capellas, tambem tinham a fórma de dialogo e imitavam as antigas *Pastoraes* italianas; assim forçosamente havia de apparecer por todas estas causas a Opera em Portugal. No celebre livro escripto por Dom João IV intitulado *Defensa de la Musica moderna*, entre outros compositores cita-se o nome de Monteverde, o descobridor do accorde da septima dominante, que revolucionou a musica moderna, anullando o canto-chão, fican-

do por assim dizer base da harmonia moderna, d'onde se derivou a musica dramatica. As danças das côrtes italianas tambem eram conhecidas em Portugal; Dom Francisco Manoel de Mello cita a *Galharda* e a *Pavana*, no auto do *Fidalgo Aprendiz*; (1) estas danças estavam em moda na côrte de França, e já no seculo XVI as achamos citadas por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Os *ballets* francezes por este tempo foram imitados em Portugal; Thomé de Tavora de Abreu escreve os *Bayles* intitulados: *El Marinero perdido*, *Las quexas de Cynthia*, *La Justicia que hiso Páris*, e *El galan en su retiro*. Não se havia recolhido factos por onde se conhecesse que a Opera existira na côrte musical de Dom João IV, e assignava-se a sua introducção em Portugal com datas muito recentes. Nas Obras de Dom Francisco Manoel de Mello temos bastantes elementos para determinar a admissão da Opera; escreveu a letra para bastantes *Madrigales para Musica, al modo italiano*, e *Cancionetas Balatas, al modo italiano;* os Madrigaes intitulam-se *Ausencia*, *La Bienvenida* e *Huyda;* as cancionetas são *El Aurora*, *Amor fingido buelto verdadero*, e *El Alva y Filis*. Dom Francisco Manoel de Mello esteve em Roma, e elle proprio conta as suas relações de amisade que aí tomara com os Padres Athamasio Kirker, Lorenzo Brancarro de Lauria, Geronimo Petruche, Sebastian Balerche, Ignacio Bonpiano, Felippe Marino, Doctores Miguel Angelo Lualde, Ja-

(1) Vid. supra, p. 268.

cobo Gibessio, Albano Francisco Lavera, Gottinis, Jonas, Rivera, e outros muitos com quem discutiria a nova fórma da musica dramatica. Em Roma teve intimidade com Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo, auctor da tragedia musical *Orfeo*, representada diante de Luiz XIV. Este illustre poeta tambem frequentou as côrtes de França e de Inglaterra, aonde havia penetrado a musica dramatica inventada na Italia. Vimos que Rinuccini foi o libretista de Jacopo Peri que pôz em musica a *Dafne;* nas festas pelo casamento de Maria de Medicis com Henrique IV de França, representou-se a *Euridice*, letra de Rinuccini e musica tambem de Peri; deu-se o facto em 1600. Rinuccini acompanhou Maria de Medicis para França, aonde Henrique IV o nomeou Gentilhomme, e por isso o librettista dedicou a Luiz XIII os seus versos em reconhecimento dos favores que recebera. (1) Rinuccini morreu em 1621.

Na côrte franceza usavam-se *bailados* phantasticos e allegoricos, como *Le triomphe de Minerve*, em 1605, *Delivrance de Renaud*, de 1616, *Les Aventures de Tancrede*, de 1619, *Marine*, de 1635, *Noces de Thetis*, de 1654, a que em Portugal correspondem os *Bayles* de Thomé de Tavora de Abreu. A Opera criada na Italia nos fins do seculo XVI, estacionou em França. Qual a causa d'este phenomeno? A aliança da musica e do

(1) Tiraboschi, *Storia della Litteratura italiana*, t. VII, p. 1321.

drama pareceu aos contemporaneos um facto extraordinario, uma cousa fóra do natural; gostava-se, admirava-se, mas não se estava acostumado a vêr falar e exprimir ideias e situações por musica. Para remediar esta indisposição do espirito, que precisa de logica em tudo, os librettistas adoptaram a mythologia como o elemento fundamental da Opera; não ficava mal que os Deoses e os heroes se exprimissem e entendessem por meio de arias, córos e recitativos. Rousseau no *Diccionario de Musica* explica o facto d'este modo. A *Circe* representada em França, em 1580, era phantastica; todos os assumptos lyricos embarravam no maravilhoso. Caída no vago da allegoria, a Opera não podia progredir; o elemento secundario, o bailado, tomava a primasia, embaraçava-lhe o desenvolvimento. Com este espirito entrou a Opera na côrte de Dom João IV; Dom Francisco Manoel de Mello, com a educação portugueza do seculo XVII, era conjunctamente poeta e musico; em 1641 voltou a Portugal, e esteve nas bôas graças de Dom João IV; nos paços de Almeirim se representou n'este curto periodo o *Fidalgo Aprendiz*. É tambem entre 1641 e 1644, que se deve julgar ter sido representada a Opera *Juicio de Paris*, cujo libretto escreveu. Nas *Obras metricas*, encontra-se ainda o: «Prologo heroyco para *uma Comedia em Musica ó Drama cantada.*» (1) Pela rubrica que se segue immediatamente, se vê o caracter phantastico da Ope-

(1) Tom. II, p. 92.

ra: «*Baxará desde el ayre en una nube, un gallardo Pastor, que represente la figura de Paris.*» Como a scena estava arranjada, se póde vêr por estes versos que Paris declama em recitativo:

> Que es esto? que misterio? que harmonia?
> que resplendor, que assombro? que Deidades?
> pensava que a la tierra baxaria
> y a un cielo voy subir de raridades?

Jupiter e as Deosas do Olympo apparecem sentados a uma opipara mesa banqueteando-se; a Discordia, não tendo sido convidada, lança pela mesma um pômo com a divisa: Para a mais formosa das Deosas; Juno, Palas e Venus querem o pômo; Jupiter arrebata Páris do monte Ida para julgar n'este conflicto das deosas. Logo que Páris apparece canta-se um «Coro de Ninfas, prevenido a la musica del *Juicio de Paris,*» depois de cada uma das trez deosas cantar diante do seu juiz uma romanza:

> JUNO: Juno soy, Paris attiende
> la gran Deidad de los orbes,
> que a llevar, no a pedir, vengo
> la corona d'este monte.

Canta mais seis quadras, e por seu turno vem Palas, que entre outras canta:

> Competir con los valores
> es lid a mi valor facil,
> pero nada venció en fuerças
> la que no venció en beldades.

Venus, vem seduzir Páris:

> Juzga mancebo advertido
> que no juzgas la corona,
> mas la Belleça que és más,
> y más que en damas, en diosas.

Páris pede ás Deosas que lhe infundam o seu espirito para poder dar seguramente o voto:

> Partid, Deidades, ruego
> con migo de vuestro fuego,
> antes que ciegue el juzgar:
> si no és que en tanta luz pura
> para juzgar la hermosura
> es menester el cegar. (1)

É então que vem o Côro das Nimphas, que preenche a scena emquanto Páris decide; pelo final do Côro conhece-se que Venus levou o premio da belleza. Tal é o libretto da Opera de Dom Francisco Manoel de Mello. O illustre poeta continuou a cultivar este genero, como se vê pelo idylio comico real intitulado *La Impossible*, cuja introducção é feita pelas allegorias de Lisboa, a Fama e a Ribeira de Alcantara. O titulo de *real*, dá a entender que foi representado na côrte. Na abertura: «Suenon instrumentos musicos; parece un mar y del desembarca Lisboa en figura de muger, ocupa el teatro, etc.» — «Sale de una nube la Fama alada como Angel.» — «Sale la Rivera de Alcantara

(1) *Avena de Terpsichore*, Romance IX, p. 79.

de Ninfa.» Á maneira das Pastoraes italianas, escreveu tambem Dom Francisco Manoel de Mello *La scena en los Montes de la Luna*, que se não representou, por isso que na rubrica final se lê: «No se acabó.» O engenhoso librettista da côrte de Dom João IV, escreveu mais um «Anteloquio ou Lôa a uma *Comedia de Job*, celebrada em a profissão de uma noviça illustre.» O espirito catholico e intollerante que enlutára a sociedade portugueza não deixou proseguir n'esta revolução da arte, em que a Musica e o Drama creavam uma nova expressão para a alma humana. Da Allemanha havia partido o grito da Reforma, e quando na Europa ainda se estava discutindo os Direitos do homem diante da prepotencia do direito divino, a Allemanha dava Mozart e Beethoven. Era preciso que a devassidão da côrte portugueza do seculo XVIII, quando todos os reis se fizeram perdularios para mostrarem assim a auctoridade que lhes fugia, quizesse tambem gastar, pagando a Jomelli por uma Cantata 1:200 ducados de ouro (1), e a Conti, e Caffarelli, por cantarem trez mezes em Portugal vinte seis contos de reis!

Nas sumptuosas côrtes do seculo XVIII a Opera italiana formava o principal divertimento. Os principes, na maior parte grandes devassos, estimavam essas intrigas de bastidores, para se encontrarem de perto com as prima-donas. Lorenzo d'Aponte, o librettista de Mozart, nas suas *Memorias*, monumento da mais franca e

(1) *Musicos Portuguezes*, biogr. de D. José, t. I, p. 180.

engraçada frivolidade, traz excellentes paginas que mostram os costumes palacianos d'esse seculo, que assistia á grande agonia do despotismo. O genio catholico de Portugal rejeitava por um lado a Opera italiana; por outro lado o inveterado absolutismo carecia d'essa distracção para deslumbrar a nobreza e o povo. Nas *Memorias da Princeza Dona Isabel*, fala-se da ultima vez que se ouviu musica italiana em Lisboa no seculo XVII em 1682: «Chegou no entanto a comitiva do Duque de Saboia a Lisboa, e foi esta occasião a *primeira que se ouviu em Lisboa musica italiana*, devendo então tanto escarneo, como hoje apreço.» (1) Não foi preciso que decorresse muito tempo, para o Bispo do Grão Pará se queixar das grandes sommas gastadas por Dom João V com o theatro italiano. Na *Embaixada que fez o Conde de Vilar Maior*, se conta como em 1686, reinavam estes costumes na côrte de Filippe Guilherme, d'onde a rainha, segunda mulher de Pedro II, Maria Sophia Isabel, traria para Portugal esse dispendioso fausto; o secretario do Conde assim narra a Opera representada á partida da rainha: «A comedia foi cantada ao modo de Italia com muitas apparencias, em que se ostentou tudo o que comprehendem os limites do esplendor e da magnificencia. Era o titulo da Comedia *Ulyssea*, e o argumento a fundação de Lisboa, em que a formosura da nym-

(1) Pedro Norberto d'Aucourt e Padilha. — O Padre Luiz da Cruz conta que depois de 1578 vieram actores italianos a Portugal.

pha Calypso, e os affectos de Ulysses davam materia ao poeta para allegorisar a acção presente, concluindo sempre com faustas acclamações á felicidade d'este real consorcio; e como a comedia era grande e a musica com que se representava a fazia maior, occupou a sua representação duas tardes, rematando-se o acto com um bailete, em que entraram os principaes varões mascarados.» Dom João v herdara estes habitos faustosos, e dispendeu as grandes riquezas da nação portugueza em carrilhões de sinos, cantores e barretes cardinalicios. O poder monarchico cifrava-se então em gosar e gastar. Os poemas e versos dos poetas do seculo XVIII abundam em referencias aos usos *dilletantescos* introduzidos pela realeza em Portugal.

Depois de discutidas as origens da Opera entre nós, resta-nos falar dos *Vilhancicos;* esta fórma dramatica é essencialmente musical, e o seu caracter religioso contribuiu tambem para não deixar desenvolver a Opera. Os *Vilhancicos* desde o seculo XV se usaram immensamente pelo natal e reis, nas festas da Peninsula; encontramol-os em Juan de la Eucina e em Gil Vicente. No seculo XVII a parte litteraria tornou-se accidental e pretexto para a musica. Na *Poetica* de Rengifo encontramos o mechanismo d'esta fórma obsoleta: «*Vilhancico* es un genero de copla, que *solamente se compone para ser cantado*. Los demas metros sirven para *representar*, para enseñar, para descrivir, para bistoria, y para otros propositos; pero *este solo para*

la musica. » (1) Os *Vilhancicos* do seculo XVII eram litterarios e musicaes; os primeiros tem um mechanismo complicado, constam de *cabeça*, ou copla de dois, tres ou quatro versos á imitação da *represa* das Baladas italianas; e de *pé*, ou copla de seis versos, que é como uma glosa; os primeiros dois versos do *pé* chamam-se *primeira mudança*, os segundos dois versos, *segunda mudança*, e os ultimos, *volta*. Dos *Vilhancicos* musicaes, diz Rengifo: « Otros vilhancicos ay, que se conforman en la quantidad y numero de las syllabas *con el punto de la musica en que se cantan*, y llevan más ò menos largos versos segun lo piden las fugas que se hazen en las sonadas. Destos no se puede dar regla cierta, porque penden de la musica, de suerte que el que los uviere de componer *o hade ser musico*, ò, al o menos tener buen oydo para que, vyendo la sonada, la sepa acomodar el metro. » Dom Francisco Manoel de Mello escreveu bastantes *Vilhancicos*, que differem dos *Tonos* e *Romances* tambem cantados, em serem dialogados. O celebre compositor João Alvares Frovo, bibliothecario da Livraria Musical de Dom João IV, escreveu *Vilhancicos* a quatro e a seis vozes; a musica dos *Vilhancicos* cantados na Capella de Dom Pedro II era escripta pelo não menos celebre Antonio Marques Lesbio, amigo de Dom Francisco Manoel de Mello. Felippe de Magalhães, cujas obras estavam na Livraria de musica de Dom João IV, tambem escreveu *Vilhancicos da*

(1) *Arte poetica española*, cap. XXIX e XXX.

Natividade a sete vozes. Todos os musicos e poetas do seculo XVII cultivaram e coadjuvaram-se na composição d'esta fórma. Seria impossivel apresental-os todos, achando-se recolhidos os seus nomes e o titulo das suas obras na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, e nos *Musicos Portuguezes* de Joaquim de Vasconcellos. Assim como a Opera estacionou em França com as allegorias mythologicas, em Portugal não conseguiu radicar-se, por causa do seu caracter profano e pelo uso exclusivo dos *Vilhancicos* do Natal e Reis, que se tornaram privativos das festas religiosas de uma nação atrophiada pela falta da liberdade politica, e da liberdade de consciencia e intelligencia.

Pela historia do theatro portuguez n'este seculo, se vê que não podia resistir contra tantas causas dissolventes que o destruiam; foram ellas, a comedia classica da Renascença, os *Index Expurgatorios*, as Tragicomedias dos Jesuitas, a influencia das comedias hespanholas de Capa e Espada, o mau gosto do Seiscentismo, e a introducção da Opera italiana. O processo longo e incansavel para alevantar o theatro nacional debaixo d'estas ruinas, feito pelos escriptores dramaticos do seculo XVIII, merece um estudo particular. Encetemol-o.

Repertorio geral do Theatro Portuguez no seculo XVI

(Continuação)

1556—Comedia sobre o verso: *Venit post me*, etc., por Antonio de Azevedo.
1556—Joannes Baptista, tragedia, por Diogo de Paiva de Andrade.
1556—Eduardus, tragedia, idem.
1556—Comedia do grande Padre Santo Agostinho, por Frei Thomé de Jesus.
1556—De Obitu Saulis et Jonathæ, tragedia pelo Padre Simão Vieira.
1556—De Casu Heli, tragedia.
1557—Representação dos gloriosos feitos, por Sebastião Pires.
1557—A Nau do filho de Deos, idem.
1557—Auto do Pé de Prata, por Simão Garcia.
1558-1570—Prodigus, tragicomedia do Padre Luiz da Cruz.
1558-1578—Auto do Fidalgo de Florença, por João de Escobar.
1558-1578—Auto de Gil Ripado ou de Dom Bernardim, por Francisco Luiz.
1558-1578—Auto do Pranto de Magdalena, por Frei Braz de Resende.
1558-1578—Auto do Pranto de Sam Pedro, idem.
1558-1578—Discurso Natural, comedia em prosa, por Gaspar Gil Severim.
1558-1578—Outras comedias, idem.
1558-1578—100 Comedias manuscriptas, de Antonio Peres.
1564—Tesorina, comedia anonyma.
1564—Aguilena, comedia anonyma.
1564—Os doze Ajuntamentos dos Apostolos.
1564—Comœdiæ et Tragediæ ex Veteri Testamento.
1564—Placido e Victoria, ecloga trovada, anonyma.
1564—Resurreição da Celestina, anonyma.
1564—Tragedia de Libero Arbitrio, anonyma.
1570—Vita Humana, comedia do Padre Luiz da Cruz.
1570—Sedecias, tragedia, idem.
1570—Manasses restitutus, idem.
1570—Josephus, tragicomedia, idem.
1570—Polychronius, ecloga, idem.
1577—Tragedia Sancti Joannis Baptistæ, pelo P. Antonio de Abreu.

1581—Caterina de Genua.
1581—Comedia la Sancta, anonyma.
1581—Colloquio das Damas, anonyma.
1581—Dialogo onde fala Luctancio e um Arcediago, anonymo.
1581—Dialogos da união d'alma com Deos, anonymo.
1581—Susanna, comedia-tragica, anonyma.
1581—Comedia Joannis Reuchlin Phorcensis.
1595—Daniel, tragedia, por Antonio Gomes.
1597—Comœdia et Tragædia collectore Joane Oporino.
1597—Comedia super quæstionem: Quæ est maior consolatio morienti.
159...—Tragædia Sanctæ Catharinæ Martyris Alexandrinæ, Ms. por Frei Anselmo Xuquer.

Seculo XVII

§ I — *Tragicomedias dos Jesuitas*

1600—Tragicomedia Paulinus Nolæ, por D. Affonso Mendes.
1603—Tragicomedia Nabuco do Nosor, pelo P.^e^ João da Rocha.
1606—Comedia famosa de Santa Maria Egypciaca, por Frei Isidoro Barreira.
1614—Orpheus, tragicomedia por Frei Francisco de S. Agostinho Macedo.
1619—Sacer Hercules, tragicomedia do Padre Pedro Peixoto.
1619—Real tragicomedia do Descobrimento e Conquista do Oriente, pelo Padre Antonio de Sousa.
1619—Famosa tragicomedia da Conversão penitente, e morte de Santa Maria Egypciaca, pelo Padre Luiz Ribeiro.
1620—Angola triumphante, pelo Padre José Leite.
1620—Santo Ignacio, tragicomedia anonyma.
1628—Herodes seviens, por Frei Manoel Rodrigues.
1631—Rudericus fatalis, idem.
1635—Sanctus Eustachius Martyr, pelo P.^e^ André Fernandes.
1669—Agiulphus, tragicomedia anonyma.
1686-1737—De Santa Felicidade e seus filhos, por Frei Francisco Xavier de Santa Thereza.
1688-17..—Dissidium de primatu inter Insulas, vulgo Açores, pelo Padre Madureira Feijó.
1688-17..—Verior Ganimedis raptus, tragicomedia, idem.
169.—Concors discordia, tragicomedia anonyma.
16..—Vieira Inspirado, Opera, ou Dialogo.

§ II—*Eschola de Gil Vicente*

1600—Auto do Nascimento de Christo, por Antonio Pires Gonge.
1600—Auto da Epiphania, idem.
1600—Auto da Ressurreição de Christo, idem.
1600—Auto de Santa Maria Magdalena, idem.
1600—Auto da Rainha de Sabá, idem.
1600—Auto de Babylonia, idem.
1600—Auto sobre aquellas palavras do Evangelho: Vigilate mecum, idem.
1600-1700—Auto do Nascimento, por Clemente Lopes.
1600-1700—A Comedia de Santo Antonio, idem.
1604—Auto da infame cidade de Pentapolis, por Antonio Pires Gonge.
1610-1640—Auto e Colloquio do Nascimento de Christo, por Francisco Lopes Livreiro.
1616—Auto do Nascimento de Christo e Edito do Imperador Augusto Cesar, por Francisco Rodrigues Lobo.
1626—Representação das nove Musas, por Miguel Leitão.
1626—Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo, idem.
1626—Passo da Assumpção de Nossa Senhora, idem.
1640-....—Auto do Nascimento de Christo, por Manoel Nogueira de Sousa.
1640-....—Auto comico da Adoração dos santos Reis Magos, idem.
1641—Auto do Fidalgo Aprendiz, por D. Francisco Manoel de Mello.
1658—Musa Entretenida, contendo 25 Entremezes, por Manoel Coelho Rebello.
1669—Auto da Vida de Adão, por José da Cunha Brochado.
1670—Entremez das Donzellas, por Gregorio Ayres da Motta.
1675—Tratado da Paixão, pelo Padre João Ayres de Moraes.
1676—Maior fineza de Amor, por Soror Maria do Céo.
1676—Amor e Fé, idem.
1676—As lagrimas de Roma, idem.
1676—Triumpho do Rosario repartido em cinco Autos, idem.
1678—Auto da Lavadeira de Ayró, por Sampaio Villas Boas.
1678—Mercurio divino, Auto Sacremental, por José Corrêa de Brito.
1678—4 Autos Sacramentaes, por Manoel Thomaz.
1678—5 Comedias, idem.
1678—Varias Lôas e Vilhancicos, idem.

1678—Auto de Sansão, por Pedro Vaz Quintanilha.
1678—Auto de Sam Braz, idem.
1678—Auto do Nascimento de Christo Senhor nosso, idem.
1680—Oriente illustrado, Primicias gentilicas, por Frei Lucas de Santa Catherina.

§ III—*Comedias hespanholas de Capa e Espada*

1619—El Rosicler de la Aurora, y admiracion de los montes, por Frei Caetano de Santo Antonio.
1621—De la entrada del Rei en Portugal, por Jacintho Cordeiro.
1621—Duarte Pacheco, 1.ª e 2.ª Parte, idem.
1621—Vitoria del Amor, idem.
1621—No ay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague, idem.
1621—Amar por força, idem.
1621—El juramento ante Dios, idem.
1621—El hijo de las batalhas, idem.
1621—El mayor transe de amor, idem.
1621—El soldado reboltoso, idem.
1621—El Valiente negro de Flandres, idem.
1621—Lo que es privar, idem.
1636-1711—Hay amigo para amigo, por Manoel Botelho de Oliveira.
1636-1711—Amor, engaños y zelos, idem.
1636-1711—Yo nada, entremez de Thomé de Tavora de Abreu.
1636-1711—El sueño de Mengo, idem.
1636-1711—La horcada fingida, idem.
1636-1711—La cena del Huespede, idem.
1636 1711—El sancristano afeitado por la hija del Alcad, idem.
1638-1695—Los Apostoles de Christo, por Estevam Nunes de Barros.
1638-1695—La Virtud vence el poder, idem.
1638-1695—El honor vence el poder, idem.
1640—Laberynto de amor, por D. Francisco Manoel de Mello.
1640—Acclamação de D. João IV, por Christovam Ferreira.
1640—Casador del Cielo, por D. Bernarda Ferreira de Lacerda.
1640—Comedia de Santo Eustachio, idem.
1640—La vida de Santa Helena, por D Brites de Sousa e Mello.
1640—Yerros emendados y alma arrepentida, idem.
1640—El Rei Philosopho fingido, por Caetano Sousa Brandão.
1640—Como se adquire el honor, idem.

1640—Ay amor onde ay agravio, por Caetano Sousa Brandão.
1640—Amante haze amor, idem.
1640—La Margarita del Tajo, que dio nome a Santarem, por Dona Angela de Azevedo.
1640—El muerto dissimulado, idem.
1640—Dicha y desdicha del juego, y devocion de la Virgem, idem.
1640—Comedias de Santa Iria, por Dona Isabel Senhorinha.
1640—Estrella errante, idem.
1640—Noutes de Sol, idem.
1640—Obras de Misericordia, idem.
1641—El Cardenal Albornoz, 1.ª e 2.ª Parte, por Antonio Henriques Gomes.
1641—Enganar para reynar, idem.
1641—Diego de Camus, idem.
1641—El Capitan Chinchilha, idem.
1641—Fernan Mendes Pinto, 1.ª e 2.ª Parte, por Antonio Henriques Gomes.
1641—Zelos no ofenden al Sol, idem.
1641—El Rayo de Palestina, idem.
1641—Las Soberbias de Nembrot, idem.
1641—A lo que obligan los zelos, idem.
1641—Lo que passa en media noche, idem.
1641—El Cavallero de Gracia, idem.
1641—La prudente Abigail, idem.
1641—A lo que obliga el honor, idem.
1641—Contra el amor no ay engaños, idem.
1641—Amor con vista y cordura, idem.
1641—La fuerza del herdero, idem.
1641—La Casa de Austria em España, idem.
1641—El Sol parado, idem.
1641—El Trono de Saloman, 1.ª e 2.ª Parte, idem.
1641—Torre de Babylonia, idem.
1641—Aman y Mardocheo, idem.
1641—El Caballero del Milagre, idem.
1641—No ay contra el honor poder, idem.
1645—La maior hazaña de Portugal, por Manoel de Araujo de Castro.
1645—Dialogo gracioso de Terracuça, por Pedro Salgado.
1645—Theatro do mundo, idem.
1645—La desgracia mas felice, por Antonio de Almeida.
1645—El harmano fingido, idem.
1646—Hospital do mundo, por Pedro Salgado.

1656—La humana sarça abrasada, el gran Martyr Sam Lourenço, pelo Padre Antonio de Almeida.
1658—La Verdad punida y la lisonja premiada, por Manoel Coelho de Carvalho.
1663—A maior gloria de Portugal e a affronta maior de Castella, idem.
1670—Los secretos bien guardados, por Dom Francisco Manoel de Mello.
1670—De burlas hace amor veras, idem.
1670—El Domine Lucas, idem.
1670—El Juicio de Páris, Opera, idem.
1670—Lôa para a Comedia de Job, idem.
1670—La Impossibile, idem.
1670—Scena en los Montes de la Luna, idem.
1670—El Redentor Cautivo, por João de Mattos Fragoso.
1670—El yerro del entendido, idem.
1670—La dicha por el desprecio, idem.
1670—El sabio en su retiro y villano en su rincon, idem.
1670—Pocos bastan si san buenos, idem.
1670—Calar siempre es mejor, idem.
1670—La venganza en el empeño, idem.
1670—Mais 25 Comedias na Collecção escolhida, idem.
1670—Verse e tenerse por muertos, por Manoel Freire de Andrade.
1672—Historia de Nossa Senhora da Gloria, por Francisco Lopes Pestana.
1672—Dialogos entre Portuguezes e Castelhanos, idem.
1676—En la cura va la flexa, por Soror Maria do Céo.
1676—Perguntarlo a las Estrellas, idem.
1676—En la mas escura noche, idem.
1676—Duelos e zelos hazen los hombres necios, por Gregorio Ayres Motta.
1681-1713—La Corona por justicia, por Antonio Bento Figueira.
1684—Lo que pueden las estrellas, por Frei Antonio de Santa Escholastica.
1684—Comedias Varias do Padre Antonio Fernandes de Barros.
1692-17..—Aguilas hijas del Sol, por Braz Luiz de Abreu.
1696—La Fineza Coronada, por Frei Antonio de S. Guilherme.
1696—Desvios no son desprecios, por D. Francisco de Athayde Sotomayor.